

Berbagi Musik

Persembahan untuk

Sang Maha Guru

Editor

Andre Indrawan

Co-Editor

Antonius Gathut Bintarto

Umilia Rokhani

Prima Dona Hapsari

Suryati

Tri Wahyu Widodo

Fortunata Tyasrinestu



BP ISI YOGYAKARTA
2018

Berbagi Musik
Persembahan untuk Sang Maha Guru

Copyright © 2018 Prodi S1 Seni Musik FSP ISI Yogyakarta
All Rights Reserved

ISBN-13: 978-602-6509-25-3

Desain sampul dan layout
Yosiano Ariawan

Penerbit
BP ISI Yogyakarta
Jl. Parangtritis km.6,5 Panggungharjo
Sewon, Bantul, Daerah Istimewa Yogyakarta 55188

DEDIKASI

Professor Dr. Victorius Ganap, M.Ed.

DAFTAR ISI

Berbagi Musik
Persembahan untuk
Sang Maha Guru

i

| | |
|---|---------|
| Daftar Isi | i – iii |
| Kata Pengantar | iv |
| Sambutan Rektor Intitut Seni Indonesia Yogyakarta | v – vi |

PRELUDE

| | |
|---|-------|
| Aku Berbagi Musik <i>Victor Ganap</i> | 1 – 3 |
| Musikologi Indonesia <i>Andre Indrawan</i> | 4 – 8 |

BAGIAN PERTAMA: KONSEP MUSIKOLOGIS

| | |
|--|---------|
| Ekspresi Aksiologis dalam Tradisi Keilmuan Musik <i>Sukatmi Susantina</i> | 11 – 18 |
| Musikologi dalam Konteks <i>Sunarto</i> | 19 – 26 |
| Pemaknaan terhadap Aspek Musikologis Gamelan Bali <i>I Wayan Senen</i> | 27 – 37 |
| Geomusikologi dan Aktivitas Musik Klasik Barat di Yogyakarta <i>Mei Artanto</i> | 38 – 49 |
| Primitivisme Musik <i>Royke B. Koapaha</i> | 50 – 56 |

BAGIAN KEDUA: KAJIAN MUSIKOLOGIS

| | |
|---|----------|
| Desain Gerakan Finale Simfoni Kesembilan Beethoven <i>Hendrik L. Simanjuntak</i> | 59 – 70 |
| Haydn's Oratorio "The Creation" Revival <i>Triyono Bramantyo</i> | 71 – 80 |
| <i>Fraunliebe Und Leben</i> Karya Robert Schumann: Interpretasi dan Analisis <i>Kartini Manalu</i> | 81 – 90 |
| Ornamentasi Seni Baca Al-Qur'an dalam <i>Musabaqoh Tilawatil Qur'an (MTQ) Nasional</i> <i>Suryati</i> | 91 – 100 |

BAGIAN KETIGA: KAJIAN MUSIK POPULAR

| | |
|--|-----------|
| Varian Perspektivitas Lirik Lagu Pop Anak Minang <i>Nursyirwan dan Hidayati</i> | 103 – 115 |
| Negosiasi Identitas dalam Musik Rap Manggarai <i>Ans. Prawati Yuliantari</i> | 116 – 123 |
| <i>Andung-Andung</i> Masyarakat Batak Toba dalam Musik Populer <i>Rosmegawaty Tindaon</i> | 124 – 139 |
| The New Nostalgia in Yogyakarta's Annual Keroncong Festival <i>Hannah Standiford</i> | 140 – 144 |

BAGIAN KEEMPAT: KAJIAN PENDIDIKAN MUSIK

| | |
|---|-----------|
| Interpretasi Nilai-Nilai Edukatif Lagu Minang untuk Membangun Karakter Peserta Didik <i>Desyandri</i> | 147 – 156 |
|---|-----------|

| | |
|--|-----------|
| Penanaman Nilai dan Pembentukan Karakter dalam Musik Klasik Barat <i>A. Harsawibawa</i> | 157 – 166 |
| Tan Thiam Kwie ‘Sang Guru Biolin’ Pendidik Musik Tiga Zaman di Yogyakarta <i>RM Surtihadi</i> | 167 – 175 |
| Demokrasi dan Multikulturalisme sebagai Cara Pandang dan Ideologi dalam Pendidikan Seni Musik di Indonesia <i>Yoyok Yermiandhoko</i> | 176 – 180 |
| Pembelajaran Teori Musik Menggunakan <i>Software</i> Komputer interaktif <i>Tri Wahyu Widodo</i> | 181 – 193 |
| BAGIAN KELIMA: MUSIK DAN RITUAL | |
| Musik dan Ritual Penyembuhan <i>Kêlêntangan</i> dalam Upacara <i>Bêlian</i> <i>Sêntiu Suku Dayak Benuaq</i> <i>Eli Irawati</i> | 197 – 208 |
| Esensi Kidung dalam Upacara Dewa Yadnya bagi Masyarakat Hindu Bali <i>I Wayan Dana</i> | 209 – 214 |
| Makna Gending <i>Balaganjur</i> dalam Upacara <i>Ngaben</i> <i>I Nyoman Cau Arsana</i> | 215 – 223 |
| Spiritualitas Musikal <i>Alu Katentong</i> dalam Upacara Kematian <i>Penghulu</i> di Tanah Datar, Sumatera Barat <i>Wilma Sriwulan</i> | 224 – 232 |
| BAGIAN KEENAM: MUSIK DAN SENI PERTUNJUKAN | |
| Hubungan Musik dan Tari <i>Y. Sumandiyo Hadi</i> | 235 – 240 |
| Musik dalam Pertunjukan Teater: Membaca Dialog, Suasana, Irama, dan Spektakel <i>Yudiaryani</i> | 241 – 250 |
| Revitalisasi Kesenian Kuntulan di Dusun Klindon, Jawa Tengah <i>Michael H.B. Raditya</i> | 251 – 269 |
| Alat-Alat Musik Tradisi dan Sistem Nada Seni Pertunjukan Budaya Masyarakat Pesisir Minangkabau <i>Martarosa</i> | 270 – 288 |
| Konsep Estetik Musik Irian Ruwatan <i>Kasidi Hadiprayitno</i> | 289 – 294 |
| BAGIAN KETUJUH: MUSIK DAN NASIONALISME | |
| Ekspresi Analogis Nasionalisme Béla Bartók pada Karya-Karya Mang Koko <i>Pola Martiana</i> | 297 – 310 |
| Paduan Suara Gelora Bahana Patria Yogyakarta dan Pelestarian Lagu- Lagu Perjuangan Indonesia <i>Wisnu Mintargo</i> | 311 – 323 |
| POSTLUDE | |
| Victorius Ganap: Mitra, Mentor, Motivator, dan Fasilitator <i>Suharto</i> | 327 – 329 |
| Lautan Pengetahuan dan Nasionalisme Sang Maha Guru <i>Jasahdin Saragih</i> | 330 – 331 |

| | | |
|---|-----------|------------------|
| Meneguhkan dan Memperkuat Mahasiswa dalam Belajar | 332 – 333 | Daftar Isi |
| <i>Rachel Mediana Untung</i> | | |
| Testimonium | 334 | |
| <i>Sukatmi Susantina</i> | | |
| Daftar Kontributor | 335 – 343 | |
| Bioteks Editor Utama | 344 | <hr/> iii |

KATA PENGANTAR

iv

Pertama-tama puji dan syukur kita panjatkan kepada Allah SWT, atas ijin-Nya buku bunga rampai ini terselesaikan dalam waktu yang sangat singkat. Ucapan terima kasih perlu disampaikan kepada semua pihak yang telah membantudan memberikan dukungan terhadap proses penyelesaian buku ini. Semoga mereka akan mendapatkan balasan yang sepantasnya dari Tuhan Yang Maha Kuasa.

Buku ini mengilustrasikan kontribusi Profesor Victor Ganap dalam membangun bidang Musikologi pada pendidikan tinggi seni di Indonesia. Tujuan penulisan buku bunga rampai ini adalah sebagai penghormatan atas purna tugas beliau sebagai Guru Besar di Jurusan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan (FSP), Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta. Sehubungan dengan itulah buku ini diberi sub-udul: "Persembahan untuk Sang Maha Guru." Dalam kamus bahasa Indonesia kata mahaguru, atau Maha Guru, adalah sinonim dari guru besar atau profesor.

Peran Profesor Ganap dalam penyusunan buku ini beliau sangat penting terkait pengumpulan naskah yaitu dengan menghubungkan di antara para kontributor dan tim editor. Artikel-artikel yang terkumpul merupakan kontribusi para kolega, sejawat dosen dan para lulusan mahasiswa (khususnya S2 dan S3) beliau, baik dari lingkungan ISI Yogyakarta maupun dari beberapa perguruan tinggi lain.

Untuk selanjutnya ucapan terima kasih diucapkan kepada Rektor ISI Yogyakarta beserta seluruh jajarannya, yang telah memfasilitasi penerbitan buku ini. Di samping itu kepada seluruh tim *task-force* pengadaan buku ini di Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta, diucapkan terima kasih atas kerja samanya hingga cetakan pertama buku ini dapat terwujud. Akhirnya kami memiliki harapan yang besar agar buku ini dapat bermanfaat sebagai bentuk penyebaran pengetahuan dan pengembangan bidang musikologi di perguruan tinggi Indonesia.

Yogyakarta, 25 Juli 2018

Editor,
Andre Indrawan



SAMBUTAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA

Puji syukur kita panjatkan kehadiran Tuhan Yang Maha Esa, karena atas rahmatNya kita dapat menyampaikan penanda pelepasan purna bakti Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed. dengan penuh makna. Dengan persembahan kenangan purna bakti berupa buku, yaitu “Berbagi Musik, Persembahan untuk Sang Mahaguru” bersama rakaian acara pelepasannya, kami keluarga besar ISI Yogyakarta menyampaikan rasa hormat dan bangga, serta ucapan terima kasih yang sebesar-besarnya atas segala yang telah beliau sumbangkan kepada almamater tercinta dalam pengabdian yang panjang dan segala prestasinya.

Telah kita ketahui bahwa di lingkungan ISI Yogyakarta jabatan akademik Guru Besar masih merupakan kelangkaan. Terlebih-lebih untuk bidang ilmu seni musik atau lebih khususnya bagi bidang keahlian kontrapung. Dalam hal inilah kita dapat melihat, Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., telah memberikan tauladan untuk ketekunan, disiplin, kerja keras, dan semangat tinggi dalam merintis dan mencapai cita-cita pada kompetensi dan penghargaan profesional itu sampai purna. Oleh karena itu, dapat kita lihat bagaimana sosok Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., memang merupakan seorang guru yang memiliki kelengkapan dan keahlian di segala bidang untuk pendidikan tinggi seni musik.

Karir akademiknya dimulai sebagai dosen dan pegawai negeri sipil pada tahun 1980, kemudian dalam proses kegiatan sebagai dosen berpuncak pada pengukuhan Guru Besar Musikologi pada tahun 2007, dengan pidato ilmiah yang berjudul “Sumbangsih Ilmu Pengetahuan Musik dalam Pembentukan Jatidiri Bangsa”. Dalam karirnya yang panjang tersebut, di samping sebagai dosen di tingkat Sarjana dan Pascasarjana di ISI Yogyakarta, UGM, ISI Padangpanjang, dan UNNES Semarang, beliau juga pernah melaksanakan berbagai jabatan, antara lain sebagai Pembantu Ketua AMI, Ketua Jurusan Musik, Pembantu Dekan I, bidang akademik FSP ISI Yogyakarta, Pembantu Rektor I bidang akademik ISI Yogyakarta, Kepala Unit Penjaminan Mutu ISI Yogyakarta, Project Officer Komite Musik Dewan Kesenian Jakarta, anggota Konsorsium/Komisi Disiplin Ilmu Seni Indonesia, asesor BAN-PT, dan juga anggota American Musicological Society. Tanpa terasa waktu mengalir begitu cepat, sehingga Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed. telah memasuki masa purnabaktinya. Dengan masa pengabdian lebih kurang 38 tahun 4 bulan, tentu saja spirit yang dikembangkan tetap terasa di antara para mahasiswa, kolega dosen-dosen, maupun karyawan di lingkungan Jurusan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan, sampai ke lingkungan yang lebih luas di ISI Yogyakarta. Mudah-mudahan semua pencapaian tersebut dapat menjadi tauladan dan memperkaya karakter Fakultas Seni Pertunjukan, khususnya di lingkungan prodi-prodi dan jurusan-jurusan musik di ISI Yogyakarta.

Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta telah mendapatkan penguatan dan citra yang baik atas dedikasi dan prestasi-prestasi beliau. Semoga semua amalan tugas-tugas yang telah dijalankan mendapatkan ridho dan balasan sebaik-baiknya dari Tuhan Yang Maha Esa. Demikian juga disampaikan permohonan maaf yang sebesar-besarnya, apabila dalam melaksanakan tugas dan dalam berhubungan atau berkomunikasi selama ini, kami semua banyak melakukan hal-hal yang tidak berkenan. Semoga dalam memasuki masa purnabakti, Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed. selalu dikaruniai kesehatan dan tetap produktif dalam berkarya.

Sebagai penutup, mudah-mudahan penerbitan tulisan-tulisan ini dapat memberi penghormatan dan kenangan yang bermakna pada perpisahan tugas-tugas dosen secara formal Prof. Dr. Victorius Ganap, M.Ed. di Prodi Seni Musik, Jurusan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Ucapan terima kasih disampaikan kepada para kolega, penulis, dan desainer grafis yang telah memberi bentuk akhir dan mewujudkan karya bersamabuku kenangan purna bakti ini. Demikian juga diucapkan terima kasih kepada panitiayang penuh dedikasi untuk menerbitkan buku bunga rampai dan menyelenggarakan seluruh acara pelepasan purna bakti. Mudah-mudahan semua penanda kenangandan acara pelepasan purna bakti ini dapat berkesan bagi Bapak Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed. dan keluarga, maupun segenap civitas akademika Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Amin.

Yogyakarta, 25 Juli 2018

Rektor ISI Yogyakarta,
Prof. Dr. M. Agus Burhan, M. Hum.

PRELUDE

Victor Ganap

1

Aku lahir dan dibesarkan di Jakarta. Pertama kali mengenal musik ketika sebuah piano melengkapi isi rumahku di bilangan Pasar Sawah Besar. Saat itu usiaku baru delapan tahun dan masih duduk di kelas III SD, namun orangtuaku ingin agar aku juga belajar piano. Lalu aku mengambil les privat pada seorang Madame berkebangsaan Perancis yang kediamannya dekat dengan Rumah Sakit Bersalin “Budi Kemuliaan” di bilangan Tanah Abang. Rumah madame sangat besar, bergaya klasik, memiliki banyak piano, hewan peliharaan, dan juga murid les privatnya. Setiap minggu, pamanku dengan setia mengantarkan aku pergi les sambil menunggu hingga aku selesai les. Aku tidak ingat lagi buku piano apa yang digunakan dan bagaimana caranya guruku mengajar, namun baru setahun belajar aku terpaksa berhenti les karena madame memutuskan untuk pulang ke Perancis.

Ibuku lalu mengundang guru piano lainnya, seorang *mevrouw* berkebangsaan Belanda yang telah lanjut usia. *Mevrouw* itu memberikan les privat dengan mendatangi rumah murid-muridnya. Sejak pagi buta, ia telah berangkat dari rumahnya di bilangan Menteng menumpang becak yang disewanya sendiri. Jadwal mengajar *mevrouw* begitu padat, sehingga aku menjadi muridnya yang pertama beliau datangi pada pukul 06.00 pagi. Terkadang aku masih mengantuk dan belum siap bangun untuk belajar. *Mevrouw* menggunakan buku *Kindervriend*, dan aku teringat beliau selalu mengajar sambil menggenggam tanganku untuk menekan tuts dengan jari yang benar. Setelah dua tahun belajar, akibat situasi politik yang tidak nyaman bagi penduduk asing di Indonesia waktu itu, akhirnya *mevrouw* juga pulang ke Nederland. Saat lulus SD aku merasa cukup memiliki kemampuan untuk bermain piano. Namun aku merasa tidak nyaman setiap kali ada tamunya yang datang, ibuku akan menyuruhku untuk membunyikan piano. Terkadang aku terpaksa menghindar dengan bersembunyi di rumah tetanggaku. Aku hanya menyesal tidak sempat mengingat nama kedua guruku yang telah membimbingku untuk pertama kali mengenal musik Barat, yang memang menjadi tradisi mereka.

Tahun 1967 saat akan memasuki perguruan tinggi, aku memilih IKIP karena hanya satu-satunya institusi yang membuka Jurusan Musik di Jakarta pada waktu itu. Aku tertarik pada bidang Musik karena ingin menjadi pemimpin koor yang handal, namun setelah kuliah keinginanku berubah. Matakuliah piano yang diasuh oleh Ketua Jurusan Pak Rudy Laban memberikan akreditasi atas kemampuan pianoku yang melampaui silabus. Setelah melahap buku Beyer, Duvernoy op.176, Lemoine, Heller, Duvernoy op.120, Sonatina Clementi, Kuhlau, dan Für Elise Beethoven, maka pada tahun kedua aku telah dinyatakan lulus matakuliah piano tingkat Sarjana Muda, bahkan aku ditugaskan Pak Rudy untuk mengasistensi beberapa mahasiswa.

Aku lalu disarankan untuk mendaftar ke YPM, dan itu aku lakukan. Alhamdulillah, aku dinyatakan diterima langsung di kelas VI tingkat Sekolah Musik, setelah diaudisi Ibu The Tek Djoe dengan repertoar Sonata Beethoven in G. Aku menjadi murid Ibu Poly yang memberikan repertoar Sonata Mozart yang tidak begitu aku sukai. Tahun pertama aku belum siap ujian, dan tetap bertahan di kelas VI, di bawah asuhan Pak Sutikno. Repertoar yang dipersiapkan untuk ujian meliputi Czerny op.299 no.39, Sonata Haydn dan Impromptu op.90 no.3 karya Schubert, selain repertoar wajib “Capung Kecimpung di Cikapundung” karya Amir Pasaribu. Akhirnya aku lulus terbaik kedua dari Sekolah Musik YPM tahun 1973. Seharusnya aku lulus terbaik pertama, namun aku menduga bahwa penyebabnya adalah: (1) kecelakaan yang terjadi padaku ketika memainkan Sonata Haydn dengan mengulang kembali dari awal setelah di tengah jalan terlupa; (2) aku memainkan karya Schubert secara ekspresif bahkan rubato mengikuti

gaya Pak Rudy ketika konsernya di TIM dengan repertoar yang sama sempat kurekam, namun tidak sesuai dengan instruksi Pak Sutikno yang menghendaki tanpa ekspresi. Setelah membaca buku-buku Schubert di UNE Australia tahun 1994, aku baru menyadari bahwa instruksi Pak Sutikno itu sejalan dengan gaya Schubert sebagai tokoh Romantik awal.

Setelah lulus YPM tingkat Sekolah Musik, aku menghadapi dilema atas dua pilihan, yaitu melanjutkan ke tingkat Persiapan Konservatorium atau berhenti pada tingkat Sekolah Musik saja. Berdasarkan prestasiku pada tingkat SM, aku dinyatakan layak lanjut ke tingkat PK untuk tiga tahun lagi. Aku merasa bimbang dalam memberikan pilihan, dan ini merupakan momentum yang paling menentukan bagi masa depan karierku dalam berbagi musik. Hati kecilku mengatakan bahwa aku tidak bercita-cita ingin menjadi seorang pianis yang tampil dalam konser. Setelah melalui berbagai pertimbangan, akhirnya aku memutuskan untuk tidak melanjutkan studi pianoku. Keputusan itu menjadikan diriku gagal menjadi seorang pianis profesional, bahkan tidak layak untuk mengajar piano sekalipun. Aku menerima konsekuensi ini sebagai jalan hidupku, sambil menatap masa depanku untuk berbagi musik secara keilmuan melalui berbagai kegiatan tridharma perguruan tinggi.

Meski tidak lagi berstatus praktisi musik, aku tetap berkecimpung dalam berbagai aktivitas lainnya, yaitu: (1) aku sempat memenuhi keinginanku menjadi pemimpin koor, dan berhasil tampil sebagai paduan suara teladan dalam Pesparani di Jakarta; (2) aku sempat bekerja sebagai *project officer* dari Komite Musik Dewan Kesenian Jakarta dipimpin Ibu Iravati Soediarso. Tugasku adalah turut mengelola konser dan workshop musik yang diselenggarakan di TIM, sehingga aku terlibat langsung dalam praktik manajemen musik; (3) aku sempat mengikuti acara yang diselenggarakan Direktorat Pendidikan Kesenian, berupa workshop metode musik Carl Orff dibimbing Mrs. Lilo Gersdorf dan metode musik elektronik dibimbing Mr. Joachim Bühler bekerjasama dengan Goethe Institut, serta workshop metode musik Yamaha dibimbing Mr. Isao Shimoda bekerjasama dengan YMI; (4) selanjutnya atas rekomendasi Pak Suhastjarja sebagai Direktur Pendidikan Kesenian, alhamdulillah aku memperoleh beasiswa Mombusho dari Pemerintah Jepang untuk studi musik di Osaka.

Alhasil April 1975, aku berangkat ke Jepang sebagai *kenkyusei* atau peneliti pada Jurusan Musik Osaka Kyoiku University selama dua tahun dibimbing Prof. Uehara Kazuma. Aku sempat belajar kontrapung dari Prof. Mononobe, dan memperdalam piano dari Prof. Uehara. Repertoar yang diberikan adalah Prelude dan Fugue dari Bach yang sama sekali tidak menarik minatkku. Adapun kuliah kontrapung sangatlah asing bagiku, sehingga aku acapkali memperoleh kritikan dari sang profesor. Aku sempat pula belajar vokal dari Prof. Matsuda, tentang teknik menyanyikan syair *lieder* Jerman. Menjelang beasiswaku berakhir, aku sempat lulus ujian masuk program *shushi* atau master, sehingga otomatis Mombusho memperpanjang beasiswaku dua tahun lagi. Selama periode kedua aku lebih banyak meneliti untuk menyusun rombun atau tesis yang harus kutulis dalam bahasa Jepang di bawah bimbingan Prof. Haruko Kimoto. Aku harus mengupayakan untuk dapat maju ujian sebelum beasiswaku berakhir. Alhamdulillah, akhirnya tesisku yang berjudul “*Nihon to Indonesia ni Okeru Shogakko Ongaku Kyoiku no Hikaku Kenkyu: Kasho to Kigaku wo Chusin Toshite*” dapat diterima oleh Dewan Penguji dan aku memperoleh gelar *Master of (Music) Education*.

Sebelum pulang, aku sempat berkunjung ke Yamaha Music Center di Hamamatsu, memenuhi undangan Mr. Shimoda yang telah mengenalku sejak dari Jakarta. Di sana aku diberi kursus kilat tentang teknik aransemen musik menurut metode Yamaha, yang ternyata bermanfaat saat aku memberi kuliah Aransemen Musik Sekolah di AMI. Lagi pula, selama di Jepang aku sempat memperoleh pekerjaan sambil mengajarkan bahasa Indonesia kepada para manajer Jepang yang akan ditugaskan memimpin cabang perusahaan mereka di Indonesia. Honor yang kuterima lumayan besar, dan dari hasil mengajar sambil itu aku sempat

membeli sebuah babygrand piano Yamaha langsung dari pusat industrinya di Hamamatsu, dan membawanya pulang ke tanah air.

Sesuai perjanjian dengan Pemerintah, se usai studi di Jepang, aku terikat kontrak untuk mengajar selama delapan tahun di AMI terhitung mulai tahun 1980. Kebetulan yang menjabat Ketua AMI adalah Pak Suhastjarja sendiri, sehingga kedatanganku ke Yogya bagaikan memetik buah yang beliau tanam di Jakarta. Saat itu yang bergelar musik dari mancanegara masih dapat dihitung dengan jari, yang seingatku adalah Dr. Liberty Manik lulusan Freie Universität, Suhastjarja, M.Mus lulusan Johns Hopkins University, Iravati Soediarso, MA lulusan Peabody Conservatory, dan menyusul aku sendiri. Setelah kontrak berakhir pada tahun 1988, aku memutuskan untuk menetap di kota gudeg dan tidak lagi ingin kembali ke kota kelahiranku. Aku telah dipercaya menjabat Ketua Jurusan Musik pertama di ISI Yogyakarta yang berdiri sejak tahun 1984, dan menjadi sawah ladangku yang subur dalam berbagi musik.

Aku mulai menyadari bahwa ilmu kontrapung yang aku peroleh dari Jepang memberikan manfaat besar dan menjadi jatidiriku yang sejati dalam berbagi musik. Setelah terjun mengajar, aku baru sempat mendalami ilmu yang memang terbilang langka di Indonesia. Semua buku Kontrapung dari Barat hanya bersifat teoretik, namun buku Mononobe yang aku gunakan mengandung metodologi yang sistematis dalam menuntun mahasiswa agar mampu mencipta sebuah karya polifonik instrumental dalam bentuk *Invention*. Keberhasilanku berbagi musik melalui ilmu kontrapung dapat dibuktikan melalui rekan sejawatku yang handal seperti Pak Suryanto, Pak Joko, Ibu Kismiyati, Ibu Oriana, dan Ibu Yoni. Tidak terhitung jumlah mahasiswa musik ISI yang berhasil menyusun karya *Invention* mereka, bahkan pernah ada mahasiswa yang mampu menyusunnya dalam format orkestra. Aku juga telah berbagi dengan mahasiswa musik dari UNY, UKSW, UPH, dan YPM. Aku merasa bangga bahwa di YPM ilmu kontrapung berhasil diserap secara efektif dan menjadi matakuliah wajib hingga saat ini di bawah asuhan Ibu Kiki, Pak Michael, dan Ibu Aisha. Aku juga merasa tersanjung kerap kali diundang sebagai penguji tamu di YPM. Aku hanya menyesal bahwa Pak Rudy dan Pak Paat tidak sempat menikmati hasil pembelajaran kontrapung melalui penampilan karya-karya *Invention* para lulusan YPM, yang konon sempat memperoleh apresiasi di Boston, Amerika. Aku juga bersyukur ketika mendapatkan Hibah Dikti ke Osaka tahun 2009, aku sempat menemui Prof. Mononobe untuk menyampaikan penghargaan yang tulus atas jasa-jasa beliau, meski beliau hampir tidak mengenalku lagi.

Aku akan mengakhiri obrolanku dengan sebuah fakta yang unik, bahwa meski aku lahir dan dibesarkan di Jakarta, aku tidak pernah mendengar tentang komunitas keroncong keturunan Portugis di kampung Tugu, Jakarta Utara, apalagi mendatangi mereka. Aku baru mendengarnya justru setelah di Yogya melalui Ibu Harmunah, dan entah mengapa aku mulai merasa tertarik untuk mengenal mereka. Komunitas Tugu aku datang dan berkenalan dengan tokoh mereka Pak Andre Michiels yang sangat ramah dan rendah hati. Aku lalu memutuskan untuk melakukan penelitian tentang Krontjong Tugu, yang telah membuka jalan bagi timbulnya minat dan perhatianku terhadap musik keroncong. Hasil penelitianku tentang keroncong telah tersebar luas hingga ke mancanegara, melalui berbagai publikasi dan presentasi. Aku bersyukur bahwa menjelang masa purna bakti, aku telah berhasil untuk berbagi musik, khususnya musik keroncong yang menjadi jatidiri musik perkotaan Nusantara sejak berabad-abad silam, dan tentunya menjadi cita-citaku agar keroncong akan senantiasa terdengar sepanjang masa.

Musikologi Indonesia

Andre Indrawan

4

Musikologi, yaitu studi ilmiah tentang musik, adalah bidang keilmuan yang cakupannya sangat luas dan telah berkembang sejak pertengahan abad ke-19. Antara tahun 1860 dan periode Perang Dunia Pertama bidang musikologi berkembang menjadi disiplin akademik yang dilaksanakan oleh para akademisi dan difasilitasi oleh perguruan tinggi. Di Jerman musikologi sebagai bidang akademis berkembang melalui adopsi metode ilmiah ke dalam studi musik.

Istilah musikologi berasal dari kata Jerman *Musikwissenschaft*, yang berarti “ilmu musik,” yang digunakan pertama kali pada tahun 1863 dalam pengantar sebuah jurnal tahunan tentang pengetahuan musik (lihat Chrysander 1863: 9-16) yang berasumsi bahwa musikologi memiliki kesederajatan dengan ilmu pengetahuan pada umumnya. Sehubungan dengan itu bidang ini harus dikembangkan kepada standar metodologi yang tidak kalah ketatnya dengan ilmu pengetahuan alam. Bidang penelitian musikologi bersifat heterogen dan tidak hanya berkaitan dengan musik seni Eropa namun juga semua musik rakyat dan non-Barat. Secara umum ruang lingkup kebidangan musikologi meliputi studi historis dan berbagai fenomena musik, yang termasuk di dalamnya ialah (1) bentuk dan notasi musik, (2) kehidupan komposer dan pemain, (3) pengembangan alat musik, (4) musik teori (harmoni, melodi, ritme, mode, skala, dll.), (5) bidang-bidang estetika, akustik, dan fisiologi suara, telinga, serta tangan.

Dalam perkembangannya di samping ilmuwan-ilmuwan musik ternama di Eropa seperti Hermann von Helmholtz dan Friedrich Chrysander, dikenal seorang ilmuwan Wina yang fenomenal, yaitu Guido Adler (1855-1941). Adler memberikan kontribusi yang besar terhadap perkembangan musikologi. Adler menginisiasi kodifikasi metode penelitian disiplin ini berdasarkan ruang lingkup, metode, dan tujuan musikologi (Adler, 1885). Adler menawarkan konsep kajian musikologi yang memisahkan di antara kajian historis dan kajian sistematis, serta menempatkan musik sebagai sains. Inspirasi metodologisnya banyak menuai kritik karena sangat menekankan pada sejarah seni kontemporer daripada pada model apa pun dari ilmu alam. Breuwer (2011) dalam disertasinya menunjukkan latar belakang biografis dan bagaimana metode Adler mengubah biologi Haeckel menjadi model kerja untuk penelitian musik. Ia berasumsi bahwa stimulus metodologis awal Adler berasal dari teori biologi Ernst Haeckel (1834-1919) yang restrukturisasi metode penelitiannya di bangun dari gagasan evolusi seleksi alam Charles Darwin. Adler melakukan rekonstruksi historisnya melalui studi komparatif dan sistematis.

Di Indonesia sebenarnya musikologi mulai berkembang pada masa-masa integrasi ketiga akademi seni di Yogyakarta, seperti Akademi Musik Indonesia (AMI) Yogyakarta, Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) dan Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI), ke dalam tubuh ISI Yogyakarta, pada tahun 1984. Hal tersebut karena sejak itulah para dosen dituntut untuk mengejar kualifikasi yang lebih tinggi daripada Sarjana. Pada saat itu Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta, sebagai universitas terdekat yang bekerja sama dengan ISI Yogyakarta menjadi tempat para dosen untuk meraih gelar akademik yang lebih tinggi, yaitu Magister. Tuntutan penlitian dan penyusunan Tesis sebagai laporan telah mendorong para dosen dari Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta untuk melakukan penelitian-penelitian inter-disipliner dalam bidang musik, baik musik klasik Barat maupun musik-musik tradisi Indonesia. Dalam kesempatan tersebut di samping kajian-kajian musikologis tentang penyajian musik klasik Barat seperti misalnya Wijaya (2004) tentang musik Klarinet, Dewi (2013) tentang komposer Slamet Abdul Syukur, Rianti (2012) yang melakukan kajian historikal musikologis tentang musikolog Yogyakarta, Karl-Edmund Prier. Di samping itu tidak sedikit dari para dosen

yang tertarik meneliti musik-musik tradisi dan musik rakyat. Dosen-dosen yang melakukan penelitian musik tradisi dari perspektif musikologi di antaranya ialah Musmal (2003) tentang musik Gambus di Sumatera, Indrawan (1994) tentang musik Batak, dan Ganap (2006) tentang musik kroncong Tugu. Di antara para musikolog tersebut Victor Ganap adalah yang paling konsisten dan produktif dalam berkarya ilmiah.

Sebagai seorang musikolog karya-karya publikasi ilmiah Victor Ganap banyak yang terkait dengan topik-topik Kroncong Tugu seperti pada jurnal dan prosiding ilmiah, di antaranya ialah Harmonia, 2006; Jurnal Seni, 2000; Prosiding SEAMEO-SPAFA 2001; dan Jurnal Asian Musicology, 2015b. Namun demikian ia juga menaruh perhatian terhadap kajian musikologis yang luas, khususnya terhadap seni dan musik tradisional di Indonesia. Karya-karya musikologinya yang terkini berkaitan dengan musik Barat di antaranya ialah bab dalam buku “Ornamentasi Melisma: Estetika Vokalisasi Acappella” (*Daya Seni*, 2017). Perhatiannya terhadap musik-musik Indonesia bagian Barat cukup bervariasi, di antaranya dikaitkan secara tidak langsung dengan dugaan historis keberadaan instrumen nenek moyang ensambel kroncong Tugu pada artikel “Epistemologi Kaparinyo Musik Gamat Masyarakat Minangkabau” (Hibah Pascasarjana UGM, 2016). Karya yang terkait dengan wilayah Indonesia bagian Timur ialah “Metagonggong: Tradisi Masyarakat Kepulauan Sangihe” (BP-ISI Yogyakarta, 2013).

Perhatian terhadap bidang pendidikan seni tradisi secara umum dan sekaligus kepedulian terhadap jati diri bangsa tertuang dalam artikel “*Character Building by Means of Traditional Arts*” (Prosiding ISLA, 2014). Melalui artikel tersebut ia menghimbau agar keragaman dan kekayaan budaya Indonesia perlu dikembangkan dan dilestarikan oleh generasi muda. Untuk mendambakan hal tersebut Ganap menawarkan wacana pendidikan seni di sekolah yang secara alami akan menerapkan keunikan proses pembelajaran melalui konten lokal dengan cara meniru instruksi guru. Di samping itu juga dengan mendapatkan pengalaman estetik melalui praktikum penciptaan seni, yang memberikan peluang pada siswa untuk mengembangkan gaya pribadi berdasarkan nilai-nilai warisan budaya mereka. Dalam pembahasannya, disamping mengulas teori estetika dan metode penerapannya dalam pendidikan, Ganap secara sistematis mengulasnya melalui pendekatan korelasi, yaitu di antara tradisi dengan pendidikan dan penelitian seni, seni religius, dan pariwisata, serta keterkaitan di antara Seni Tradisi dan Kreativitas (ISLA, 2014).

Sebagai dedikasi kepada Professor Victor Ganap, buku ini tersusun dalam bentuk bunga rampai dari 32 artikel termasuk di antaranya empat testimoni yang terkumpul dari para kontributor dari berbagai institusi yang memiliki keterkaitan latar belakang, baik sebagai kolega, mitra kerja/ penelitian, dan sebagai mahasiswa dengan beliau. Pada dasarnya dengan esensi tema buku ini, yaitu musikologi, editor bermaksud memaparkan sub-sub topik dengan ranah-ranah yang dianut perguruan tinggi seni di Indonesia yang selama ini dikembangkan, mengacu pada paradigma pendidikan tinggi Indonesia, yaitu pengkajian, pendidikan, penciptaan, dan penyajian seni. Namun karena beragamnya topik dari artikel-artikel yang masuk ke redaksi maka bab-bab pada buku ini tersusun ke dalam tujuh bagian yang disesuaikan dengan artikel-artikel tersebut. Dengan demikian secara umum arah tema dari buku ini ialah kajian musikologi di Indonesia.

Buku ini diawali oleh pengantar dari Rektor ISI Yogyakarta yang memberikan informasi tentang latar belakang dan tujuan penerbitan buku bunga rampai ini, yaitu sebagai penghormatan kepada Professor Victor Ganap dalam memasuki awal masa purna tugas di Jurusan Musik, khususnya di Program S1 Musik. Untuk selanjutnya penyajian bab-bab didahului oleh sebuah Prelude yang berisi dua sub bagian yaitu pengantar dari tokoh yang kepadanya buku ini didedikasikan dan pengantar editorial.

Istilah Prelude dipinjam dari fenomena musikologis komposisi musik yang berasal dari musik suite tari Barok di Eropa yang umumnya bertekstur polifonik. Suite Barok umumnya

diawali oleh sebuah prelude sebelum memasuki gerakan-gerakan tarian yang lain seperti Allemande, Courante, Sarabande, Bouree, dan seterusnya. Pada periode-periode berikutnya Prelude terkadang masih digunakan bahkan hingga saat ini, namun tidak selalu pada bentuk-bentuk suite. Sebagai contoh ialah *English Suite* dari komposer kontemporer abad ke-20 John Duarte, adalah karya tiga gerakan cepat-lambat-cepat; contoh lain ialah Five Prelude dari komposer moderen Heitor Villa Lobos, adalah kumpulan lima Prelude yang mandiri dengan kedudukan yang sama.

Penggunaan istilah Prelude sebagai pembukaan sebuah buku digunakan oleh Paul Griffiths pada karyanya *Modern Music and After* (Oxford University Press, 2011). Griffiths menggunakan istilah *Prelude* sebagai alternatif dari *Introduction* sebagai pengantar dari pemaparan bab-bab berikutnya. Dalam penulisan bunga rampai ini istilah ini digunakan untuk menamai bagian introduksi. Introduksi dari Professor Ganap yang menggarisbawahi ruh dari penulisan buku ini, yaitu “Aku Berbagi Musik.” Melalui artikel ini pembaca akan memperoleh pengetahuan tentang siapa beliau, langsung dari sumber pertamanya. Di samping sebagai pengantar, artikel tersebut secara tidak langsung juga berfungsi sebagai *curriculum vitae*.

Bagian pertama buku ini berisi bab-bab yang berkaitan dengan konsep-konsep yang membahas musikologi sebagai tradisi dan induk bidang keilmuan musik yang mengandung ekspresi aksiologis sebagaimana dibahas oleh Susantina, dan sebagai bidang ilmu yang memiliki konteks yang luas oleh Sunarto. Untuk selanjutnya Senen mengungkap pemaknaan terhadap aspek-aspek musikologis pada gamelan Bali. Sementara itu Artanto menawarkan konsep musikologi yang unik terkait dengan penyajian musik, yaitu geo-musikolog yang terkait dengan konsep wilayah musik dan musik kewilayahan (*regional music*), Artanto menggunakan konsep tersebut untuk melakukan studi komparatif penyajian musik di Jakarta dan di Yogyakarta dalam rangka memberikan gambaran tentang aktivitas penyajian musik klasik Barat. Bagian ini diakhiri oleh pemaparan konsep primitifisme dalam komposisi musik oleh Koapaha.

Bagian kedua buku ini membahas penerapan kajian-kajian musikologis melalui pendekatan-pendekatan analitikal oleh Simanjutak terhadap bagian akhir karya Beethoven, Simfoni kesembilan. Kajian musik Barat yang berikutnya dilakukan oleh Bramantyo dengan menggunakan pendekatan historikal terhadap karya Haydn, *The Creation*. Kajian yang terkait dengan pengkajian aspek-aspek penyajian musik, yaitu interpretasi dan analisis dilakukan oleh Manalu terhadap karya Schumann, yaitu *Fraunliebe Und Leben*. Kajian musikologis lain yang menarik ialah oleh Suryati yang menerapkan analisis ornamental bukan terhadap karya musik klasik Barat tapi pada lantunan bacaan Qur'an dari para Qari profesional

Bagian ketiga adalah artikel-artikel yang terkait dengan musik populer, dalam pengertian musik rakyat. Istilah populer berasal dari kata Latin, yaitu *populus* yang berarti masyarakat, dan *popularis* yang berarti dimiliki oleh masyarakat, kemudian menjadi *popular* yang berarti lazim secara umum. Dengan demikian musik Populer yang dimaksud dalam buku ini ialah identik dengan musik rakyat. Pembahasan ini dilakukan oleh Hidayati yang mengkaji lirik lagu-lagu pop anak-anak Minang. Sementara itu melakukan kajian sosiologi musik untuk mengungkap negosiasi identitas dalam musik Rap di Manggarai. Rosmegawaty menemukan fenomena yang menarik pada musik pop Batak, yaitu digunakannya jenis nyanyian tradisional *andung-andung*. Kajian musik populer terakhir pada bagian ini ialah dari Standiford yang menjumpai nostalgia baru pada pelaksanaan festival keroncong tahunan di Yogyakarta.

Bagian keempat meliputi bab-bab tentang pendidikan musik. Bab pertama pada bagian ini ialah Desyandri yang melakukan analisis hermeneutik multidisiplin mengenai nilai-nilai edukatif lagu Minang dalam rangka membangun karakter peserta didik. Masih terkait dengan pembanguna karakter, Harsa Wibawa mengkaji pananaman nilai-nilai dan pembentukan karakter dalam musik klasik Barat. Sementara itu Surtihadi secara historikal musikologis

mengkaji profil guru biolin yang mengabdikan di Yogyakarta pada tiga periode yang berbeda. Yermiandhoko menawarkan demokrasi dan multikulturalisme sebagai cara pandang dan ideologi dalam pendidikan seni musik di Indonesia. Kajian terakhir pada bagian keempat ini ialah model pembelajaran teori musik melalui software interaktif.

Bagian Kelima adalah bab-bab yang membahas topik-topik musik dan ritual. Kajian pertama dilakukan oleh Irawati tentang musik dan ritual penyembuhan pada upacara tradisional suku Dayak di Kalimantan Timur. Sementara itu Dana membahas esensi Kidung dalam upacara tradisional masyarakat Hindu dan Cau membahas sebuah gending yang digunakan dalam upacara Ngaben. Bab penutup bagian kelima ini ialah kajian tradisi musikal yang digunakan dalam upacara kematian *Penghulu* di Tanah Datar, Sumatera Barat.

Bagian keenam adalah bab-bab yang terkait dengan kedudukan musik dalam seni pertunjukan. Bahasan pertama ialah mengenai hubungan musik dan tari oleh Hadi dan peranan musik dalam seni teater, khususnya dalam pembacaan dialog, pengaturan suasana, irama, dan spektakel oleh Yudiaryani. Aspek musik juga memiliki peranan yang penting dalam seni pertunjukan Kuntulan di Jawa Tengah sebagaimana dikemukakan oleh Raditya. Penutup bagian ini ialah kajian Martarosa tentang kajian organologis dan sistem nada seni peretunjukan di pesisir Minangkabau.

Bagian ketujuh hanya diisi dua bab yang berkaitan dengan topik nasionalisme. Artikel pertama ditulis oleh Martiana terkait dengan ekspresi analogis nasionalisme komposer Hongaria, Bela Bartok, pada karya-karya Mang Koko. Artikel kedua membahas peran paduan suara *Gelora Bahana Patria* Yogyakarta dalam melestarikan lagu-lagu perjuangan.

Jika sebelum masuk pada pemaparan bab-bab telah disampaikan Prelude yang berisi ungkapan dari Professor Victor Ganap dan pengantar dari editor maka bagian akhir buku ini ditutup oleh pernyataan-pernyataan singkat dari murid dan kolega beliau oleh empat kontributor. Bagian akhir ini mengingatkan kembali mengenai tujuan dari penulisan dan penerbitan buku ini yaitu sebagai penghormatan pada Professor Victor Ganap sehubungan dengan purna tugas beliau di Jurusan Musik, khususnya Program Studi S1 Seni Musik, Fakultas seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Di samping kontribusi dari para Guru Besar di ISI Yogyakarta dan kolega-kolega di luar institusi tersebut, artikel-artikel yang masuk ke tim redaksi sebagian besar adalah dari para penulis yang pernah mendapatkan bimbingan Tugas Akhir pada ketiga strata pendidikan tinggi, khususnya pada jenjang magister dan doktoral. Dari tulisan-tulisan tersebut yang kontributornya memiliki keragaman latar belakang akademik dan spesialisasi, pembaca dapat merasakan adanya suatu arus karakteristik yang sama yaitu mengarah pada kebidangan musikologi. Sehubungan dengan itu kenyataan tersebut merupakan kontribusi keilmuan Prof Ganap sebagai Guru Besar terhadap perkembangan musikologi di Indonesia yang memiliki kekhasan yang unik. Langkah ini juga mengarah pada penegakan otonomi keilmuan bidang musik yang dalam waktu dekat akan diwujudkan dalam bentuk pembukaan Fakultas Musik di Institut Seni Indonesia Yogyakarta yang cakupannya meliputi program-program pengembangan seni musik yang meliputi ranah-ranah pengkajian, penciptaan, pendidikan, dan penyajian, serta bidang-bidang musik yang terkait dengan seni-seni tradisi, yaitu etnomusikologi dan karawitan.

Daftar Pustaka

- Breuer, Benjamin. 2011. "The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler's Methodology for Musicology." PhD Dissertation, University of Pittsburgh.
- Chrysander, Friedrich. 1863. *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*. Volume 1. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Hartel.

- Dewi, Maria Octavia Rosiana. 2013. "Konsep Minimax dalam Karya Musik Slamet Abdul Syukur Syukur yang Berjudul 'Uwek-uwek' dan '100 ABG Babu.'" Tesis S2. Yogyakarta: Pasca Sarjana UGM.
- Ganap, Victor. 2000. "Tugu Keroncong Music: Hybrid Genre of Portuguese Sojourn" dalam *SENI: Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, Vol. VII / 03 (Januari), Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta
- Ganap, Victor. 2001. "Tugu Village People in North Jakarta: Legacy of Portuguese Sojourn in Southeast Asia," Symposium of SEAMEO-SPAFA, Bangkok, Thailand.
- Ganap, Victor. 2006. "Krontjong Toegoe: Sejarah Kehadiran Komunitas dan Musiknya di Kampung Tugu, Cilincing, Jakarta Utara." Disertasi S3. Yogyakarta: Pasca Sarjana UGM.
- Ganap, Victor. 2006. Pengaruh Portugis pada Musik Keroncong (Portuguese Influence to Keroncong Music) dalam *Harmonia: Journal of Arts Research And Education*, Semarang: Universitas Negeri Semarang.
- Ganap, Victor. 2013. "Metagonggong: Tradisi Masyarakat Kepulauan Sangihe" bab dalam dalam Sumaryono. *Dialektika Seni Dalam Budaya Masyarakat: Persembahan 80 Tahun Prof. Dr. R.M. Soedarsono*. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta, 119-134.
- Ganap, Victor. 2014. "Character Building by Means of Traditional Arts" dalam *Proceeding of the Third International Seminar on Languages and Arts*, Padang: Universitas Negeri Padang, hal. 40-43.
- Ganap, Victor. 2015a. "Tugu Village: A Historical Monument of Keroncong Music in the Indonesian Cultural Map" Laporan Penelitian, LP ISI Yogyakarta.
- Ganap, Victor. 2015b. "Krontjong Toegoe in Jakarta's Tugu Village: A Musical Heritage from the Colonial Era" dalam *Jurnal Asian Musicology*.
- Ganap, Victor. 2017. "Ornamentasi Melisma: Estetika Vokalisasi A Cappella," dalam *Daya Seni Seni* (PSPSR/ <http://pspsr.pasca.ugm.ac.id>).
- Indrawan, Andre. 1994. "Kecapi Batak dan Musiknya Sebagai Salah Satu Ekspresi Kultural Suku Batak: Suatu Analisis Tentang Lute Tradisional Berdawai Dua pada Kelompok Etnis Batak di Sumatra Utara." Tesis S2. Yogyakarta: Pasca Sarjana UGM.
- Martarosa dan Ganap, Victor. 2016, "Epistemologi Kaparinyo Musik Gamat Masyarakat Minangkabau" *Research Report Hibah Penelitian Dosen*. Yogyakarta: Sekolah Pascasarjana UGM hal. 187-208.
- Musmal. 2003. "Gambus Sebagai Salah Satu Ekspresi Musik Rakyat Melayu di Sumatera Utara." Tesis S2. Yogyakarta: Pasca Sarjana UGM.
- Wijaya, Suryanto. 2004. "Kajian Historis Sonata Pour Clarinette Avec Accompagnement De Piano Opus 167 Karya Camille Saint Saens." Tesis S2. Yogyakarta: PPs UGM, hal 217-242.

BAGIAN PERTAMA
KONSEP MUSIKOLOGIS

Ekspresi Aksiologis dalam Tradisi Keilmuan Musik

Sukatmi Susantina

11

Ekspresi aksiologis dapat muncul dalam berbagai bidang disiplin ilmu, tak terkecuali bidang seni dan khususnya musik. Persoalan aksiologis adalah persoalan tentang nilai. Ekspresi aksiologis dalam tradisi keilmuan selalu menyertakan nilai-nilai dalam kehidupan. Baik itu nilai keindahan, nilai kebaikan, dan nilai religius yang menjadi landasannya. Motivasi mencipta sebuah karya seni selain bersumber dari berbagai elemen keilmuan tentang ke”seni”an, suatu karya seni juga bersumber dari pengalaman dalam hidup sang pencipta seni, dan termasuk pengalaman berreligi.

Musik sebagai salah satu disiplin di bidang keilmuan, membawa manusia untuk mengekspresikan pengalaman hidupnya. Pengalaman ini dalam dunia keilmuan dikenal sebagai kebenaran empirik. Interpretasi kebenaran ini akan menjadi lebih utuh ketika disandingi nilai-nilai kebenaran yang lain, misalnya kebenaran rasional, kebenaran intuitif, maupun kebenaran religius.

Tradisi keilmuan di bidang musik ditandai setidaknya melalui ekspresi nilai inderawi sebagai kualitas empirik yang menyatu dengan perasaan, maupun melalui ekspresi nilai rasional sebagai kualitas logis yang menyatu dengan penalaran.

Tradisi Keilmuan

Pada usaha mencari kebenaran, sumber-sumber pengetahuan saling melengkapi, baik rasa, akal dan intuisi. John Dewey dalam bermacam-macam tulisannya menunjukkan bahwa ada hubungan saling melengkapi antara pengalaman dengan persepsi indera dan akal pikiran. Pengetahuan adalah pengalaman yang ditertibkan oleh akal. Umumnya diskusi-diskusi dalam mencari kebenaran pengetahuan keilmuan, pengetahuan seni maupun pengetahuan umum, ilmu bukanlah hal yang statis, melainkan berkembang, artinya tidak ada ilmu yang selesai.

Tradisi keilmuan di bidang seni, juga menyertakan persepsi-persepsi indera dan akal pikiran yang selalu berkelanjutan. Ide saja belumlah merujuk bagaimana memperlihatkan sebuah karya, melainkan ide merujuk bagaimana kita merealisasikan suatu karya seni. Maksud tulisan ini bukanlah ingin menerangkan tentang pengantar ilmu untuk ilmu, atau menganalisis secara terperinci tentang hakikat ilmu, melainkan ingin mendiskripsikan tentang bahasan seni juga tidak terlepas dari tradisi keilmuan. Gambaran tradisional tentang tradisi keilmuan bagi disiplin ilmu seni sering kita jumpai bersifat empiris. Mengapa demikian? Mari kita lacak bahwa perhatian kita pada bidang seni sebenarnya bukanlah murni bersifat empirik, sebab penerapan logika alamiah maupun logika ilmiah selalu mendasari suatu karya seni. Hal demikian dapat ditemukan di bidang musik.

Salah satu pengetahuan penting dalam berolah musik adalah tradisi keilmuan sebagaimana disiplin ilmu-ilmu yang lain. Jika kajian keilmuan tentang seni musik sejauh ini memberi kesan bahwa musik itu lebih berupa seperangkat aktivitas praktek ketimbang teori, maka kesan seperti tersebut selayaknya segera dilupakan. Seni musik pada umumnya dianggap sebagai sesuatu yang dilakukan. Adapun mengamati musik, dalam banyak hal, serupa dengan belajar bermain sepak bola atau bertutur bahasa. Ada teori-teori atau metode-metode tertentu yang harus dipelajari di sepanjang jalan ini, namun kita tak akan menjadi pemain sepak bola yang baik tanpa melatih ketrampilan kita di lapangan, dan kita tidak akan mahir dalam suatu bahasa tanpa menjumpai beberapa orang yang berbicara dengan bahasa tersebut dan bercakap-cakap dengan mereka.

Contoh-contoh penting permainan dan ketrampilan berbahasa tersebut menyiratkan bahwa dua tahap penting untuk mempelajari ketrampilan adalah teori, praktek dan peniruan (Palm quis, terj. Shodik, 2000: 255). Boleh jadi langsung praktik dan peniruan saja. Hal ini berlaku pula pada ketrampilan berolah musik. Praktek instrumen musik saja tidak cukup untuk menuju kesuksesan. Diperlukan sandingan praktek meniru, artinya dibutuhkan pembimbing untuk ditiru praktek bermainnya. Diakui memang banyak strategi yang berbeda-beda atau berlainan untuk bermain musik yang baik. Banyak pula ide yang berlainan mengenai cara terbaik untuk belajar seni, ada banyak konsepsi juga yang berbeda-beda tentang cara terbaik untuk berolah seni. Ini juga merupakan sebuah alasan mengapa teks-teks bacaan diperlukan guna menambah wawasan dan dapat pula meniru ide-ide dasar untuk dikembangkan sehingga melahirkan karya baru hal demikian terjadi sebab ketika membaca teks-teks tersebut penciptaan tidak hanya belajar tentang isi gagasan filosofinya, melainkan juga belajar meniru bagaimana para filsuf itu berfilsafat, atau bagaimana para sastrawan bersastra, para seniman berkarya. Melalui teks-teks tersebut secara tidak langsung para seniman mulai mengekspresikan karya sesuai tradisi keilmuan yang dilakoninya. Tidak langsung, namun secara aktif mereka menerapkan metode yang tepat melalui dialog dengan teks-teks yang sedang ditekuninya.

Kebenaran seni dalam tradisi keilmuan bukanlah mutlak kebenaran yang bersifat matematis. Kebenaran seni lebih cenderung ke kebenaran estetis aksiologis. Maksudnya, segala sesuatu yang dicapai oleh para pencipta seni yang biasanya merupakan hasil proses keilmuan yang dilatarbelakangi oleh pengetahuan-pengetahuan empiris, intuitif dan cernaan citarasa yang dalam. Terdapat suatu pandangan umum, yang populer terutama di kalangan ilmuwan, bahwa kebenaran segala hal harus dapat dibuktikan secara ilmiah. Pandangan ini sering disebut “saintisme” Di sisi lain, tradisi keilmuan mendasarkan diri pada paham naturalis yang mengklaim bahwa tidak ada apapun di luar alam yang dapat diamati oleh ilmuwan-ilmuwan hanyalah menebar opini, dan kadang-kadang menganggap bahwa pengetahuan objektif sang ilmuwan terlepas dari nilai-nilai, terbebas dari subjektivitas.

Berkait dengan tradisi keilmuan dalam berolah seni, pengetahuan, kebenaran keilmuan seni, selalu mempunyai unsur subjektif di samping unsur objektif. Gagasan utama yang ingin diajukan bahwa baik saintisme dan naturalisme bukanlah bagian dari ilmu, dua-duanya juga bukanlah hakikat ilmu, keduanya adalah filsafat ilmu. Dalam saintisme terkandung teori epistemologis, sedangkan di dalam naturalisme terkandung nilai metafisis. Kandungan nilai-nilai tersebut, sejalan dengan pandangan (J. Drost. 1989: 12) tentang limas ilmu. Diisyaratkan bahwa limas ilmu menekankan suatu konstruksi yang mencakup teori-teori keilmuan. Termasuk teori-teori yang mencakup kebaikan dan keindahan. Untuk sebuah karya seni, limas ilmu sebagai analisis musikologis (misalnya) dapat diterapkan, sebab dalam limas, tradisi keilmuan tidaklah hanya dihadapkan dengan satu disiplin ilmu tertentu, tetapi sekarang-kurangnya tiga atau empat sistem ilmu yang berbeda, bergabung menjadi satu sistem.

Aksiologi Musik

Menurut Plato (422-347 SM), karya seni yang baik dan tinggi nilai estetisnya adalah musik, musik mampu berkedudukan mutlak dalam pemerintahan. Plato menggambarkan karya seni musik mampu berpengaruh di bidang politik dan moral.

Musik mempengaruhi jiwa manusia perasaan yang halus, budi yang halus, karena musik, jiwa kenal akan harmoni dan irama. Keduanya adalah landasan yang baik untuk menghidupkan rasa keadilan. Dalam pendidikan musik yang harus diingatkan dan di jauhkan dari lagu-lagu yang melemahkan jiwa serta mudah menimbulkan nafsu buruk (Hatta, 1986:113)

Sebelum jauh membicarakan tentang aksiologi musik, sepantasnyalah diinformasikan tentang aksiologi atau filsafat tentang nilai. Persoalan aksiologi selalu muncul dalam kehidupan

sehari-hari, walaupun tidak terungkap secara eksplisit persoalan aksiologis adalah persoalan tentang nilai. Setiap persoalan dalam kehidupan, baik perbedaan kebudayaan, pendidikan, pendapat, dan bahkan tentang kelezatan suatu makanan, akan melahirkan persoalan-persoalan aksiologis atau persoalan tentang nilai. Hal demikian dapat disaksikan di media-media cetak maupun televisi. Suguhan tentang perdebatan, perbedaan pendapat tentang pendapatan, tentang konsepsi, tentang moral, menjadi perbincangan sehari-hari, bahkan di warung-warung kecil atau kantin-kantin sekolah, bahasa yang sederhana dan jauh dari bahasa filsafat.

Tentang pengertian nilai, para filsuf banyak berargumentasi. Apakah nilai itu subjektif, ataukah objektif, boleh jadi nilai selalu ada dalam berelasi antara subjektif dan objektif. Gambaran secara umum tentang nilai juga diawali dengan perdebatan antara Alexius Meinong dengan Christian von Ehrenfels dua filsuf penulis aksiologi ini berbeda pendapat. Meinong mengemukakan bahwa sumber nilai adalah perasaan, sedangkan Ehrenfels mengemukakan bahwa sumber nilai adalah keinginan atau hasrat (Zubair, 2004: 56). Dari dua tokoh tersebut dapat diketahui bahwa ada perbedaan yang mendasar tentang persoalan nilai. Meinong jelas-jelas mengemukakan bahwa nilai bersifat subjektif, bersumber dari subjek. Dalam kehidupan sehari-hari subjek selalu mengadakan penilaian. Hal demikian berbeda dengan teori objektif aksiologis yang dikemukakan oleh Ehrenfels. Ia berpendirian bahwa nilai bersifat objektif, terlepas dari subjek. Nilai hadir karena nilai itu sendiri, nilai yang hadir tidak harus selalu menyenangkan.

Perjalanan aksiologi tidak berhenti pada dua tokoh seperti telah disebutkan. Pada historisitas aksiologi, pandangan-pandangan dua kutub yang berbeda masih terus berlangsung. Dapat dicontohkan para filsuf penganut aksiologi subjektif misalnya: Ralph Burton Perry (1876-1957), George Santayana (1862-1952). Penganut aksiologi objektif selain Ehrenfels juga Max Scheler (1874-1928). Di sisi lain dapat dikemukakan bahwa pada hakekatnya nilai itu hadir untuk saling menyapa antara subjektif dan objektif yang disebut dengan aksiologi relasionis dengan filsuf John Dewey (1959-1952).

Aksiologi subjektif, nilai diproyeksikan ke dunia luar, dan mengungkapkannya sebagai benda yang memuaskan keinginan subjek. Artinya, nilai hadir dalam konteks praktis (sesuai dengan keinginan subjek). Secara tegas Perry menyebutkan adanya tiga kriteria ukuran nilai yaitu intensitas, preferensi, dan luas (Frondisi R. Terj. Ananta, 2007: 66). Maksud dari ukuran nilai adalah sesuatu bernilai jika mampu menarik perhatian secara intens, pantas untuk diutamakan, dan berpengaruh secara luas. Nilai moral bagi Perry menjadi tanggung jawab subjek sebagai sumber nilai. Pendapat ini juga mendapat dukungan dari George Santayana yang berpendapat bahwa nilai adalah kualitas empirik yang menyatu dengan perasaan, atau dapat disebut semacam hedonisme estetik. Bahkan ia mengatakan bahwa merasakan indahnya alunan musik lebih baik daripada memikirkan bagaimana kita ingin merasakan indahnya alunan musik. Indah dipandang sebagai suatu kualitas dalam pengalaman.

Aksiologi objektif, nilai merupakan realitas objektif yang memiliki kekuatan dalam mengatasi kemauan kita. Penetapan suatu nilai memiliki makna, yakni benar atau salah. Sumber ini berada pada suatu objek seperti halnya warna, suhu, norma, ide. Nilai tidak bergantung pada kesadaran yang menilai. Bagi Max Scheler nilai tidak terbatas pada nilai-nilai formal, tetapi juga nilai-nilai nonformal atau sering disebut nilai material yang bersifat empiris (Wahana P, 2004: 49) maksudnya Scheler menolak etika yang mendasarkan kepada pengalaman yang bersifat aposteriori, dan menerima sebagian etika Kant yang bersifat apriori. Memang diakui bahwa aksiologi Scheler diawali dengan latar belakang etika Emanuel Kant (1724-1804) yang direduksi.

Aksiologi relasionis, Teori ini berusaha merujuk dua teori yang mendahuluinya, yaitu aksiologi subjektif dan aksiologi objektif. Pelopor dari teori ini antara lain William James

(1834-1910) dan John Dewey. Pada umumnya mereka mengemukakan bahwa nilai terletak di antara dua posisi yang ekstrem. Nilai adalah subjektif dan objektif tergantung pada konteks ketika nilai itu ditemukan. Untuk menghindari keruwetan atau kekacauan yang dihadirkan oleh dua teori aksiologi pendahulu, maka hadir nilai pertimbangan yang diemban oleh relasionis aksiologis. Relasionis ini ditegaskan oleh James dan Dewey dalam pragmatismenya.

Ketika merujuk berbagai pandangan tentang teori aksiologi, kedekatan relasionis bagi aksiologi musik layak mendapat tempat yang pantas. Argumen ini dikemukakan sebab musik sebagai objek material dari pembahasan ini membutuhkan sudut pandang yang relasionis. Musik dan aksiologi sama-sama merupakan suatu bentuk pendekatan dan pembahasan yang abstrak. Musik sebagai hasil karya seni, mengandung nilai-nilai yang mampu mengungkapkan hal-hal yang tidak selalu dapat diungkapkan dengan kata-kata. Dapat dikatakan, bahwa musik akan lebih mampu serta ekspresif dalam mengungkapkan perasaan daripada bentuk bahasa.

Pada tradisi keilmuan, aksiologi musik sebagai bagian dari pohon seni akan mampu menjadi tanda (sign) bagi keindahan yang universal, pasti, dan ideal. Senada dengan pandangan Aristoteles yang mengatakan bahwa kebahagiaan akan tercapai melalui keharmonisan musik. Musik merupakan percampuran dari anasir-anasir yang bertentangan tetapi berpadu (harmony) dengan perbandingan tertentu. Nilai baginya mencakup dan mengkait dengan pendidikan, ritual, hiburan, dan juga mengandung nilai pragmatis dalam penanaman nilai-nilai etika di dalam masyarakat (Weiss and Tarustin, 1984: 10-11). Aristoteles juga mengemukakan bahwa musik merupakan curahan kekuatan tenaga batin dan kekuatan tenaga penggambaran (visualisasi) yang berasal dari gerak rasa dalam suatu rentetan bunyi (melodi) yang berirama (Prier, 1983: 9).

Aksiologi sebagai filsafat tentang nilai, memberi bingkai dalam kehidupan manusia, sehingga dalam membicarakan kebudayaan, kesenian, dan musik khususnya kita membicarakan pula filsafat pada umumnya. Peursen (1974: 59) menggambarkan bahwa filsafat merupakan tiang dari kesenian. Dapat dikatakan bahwa bertambah tinggi derajat berolah seni, bertambah tinggi pula filsafatnya, seni dengan estetika berkait rapat dengan nilai-nilai, baik nilai objektif, subjektif, positif, dan intrinsik. Musik sebagai hasil karya seni bukanlah sifat tertentu di balik sesuatu benda, tetapi sesuatu yang ada di balik bendanya itu sendiri atau metafisis (Susantina, 2004: 9). Ekspresi musik menggambarkan suatu karya seni yang mengandung nilai yang berpengaruh di bidang politik dan moral. Aksiologi relasional menunjukkan bahwa musik sebagai karya seni mengekspresikan keindahan yang merupakan objek intelegensi yang menyangkut pengalaman-pengalaman penciptanya secara teratur.

Pemikir musik yang cukup terkenal selain Kant adalah Arthur Schopenhauer (1788-1860). Bagi Schopenhauer realitas tertinggi menurut hakikat yang terdalam adalah kehendak dan gagasan. Gagasan Schopenhauer di bidang musik banyak didukung oleh komponis Jerman yang terkenal, Wagner (1813-1883). Pemikiran Schopenhauer tentang musik sungguh mempengaruhi karya Wagner dengan judul “Ring der Nibelungen” karya ini berangkat dari ide-ide kefilosofatan tentang keadaan seputaran kota Nibelungen yang kacau. Karya filsafati yang banyak berbicara tentang fungsi musik dan pengaruh musik dari Schopenhauer antara lain ada pada buku dengan judul “Die welt als wille un vorstellung” (1819) yang menyebutkan bahwa musik sebagai proyeksi dan ekspresi dari setiap kehendak. Atau dalam bahasa Indonesia dapat diartikan dengan “dunia ini sebagai kemauan dan bayangan.” Lebih lanjut dapat ditambahkan tentang muatan buku tersebut berbicara musik bukanlah suatu suka cita tertentu, bukan pula duka cita tertentu, sebab musik adalah suka cita duka cita itu sendiri (Weisberghe, 1976: 62). Perasaan suka cita, duka cita walaupun sulit untuk diterangkan dengan kata-kata dapatlah diungkap melalui ekspresi perasaan-perasaan musikal.

Aksiologi musik bukanlah sekedar ekspresi perasaan-perasaan tertentu. Pendapat ini sesuai dengan pandangan Richard Wagner, komponis zaman Romantik dalam karyanya yang berjudul “Dialog” (1841). Pada karya ini terdapat suatu ucapan Wagner ‘yang dinyatakan dengan musik itu adalah sesuatu yang abadi, yang tak terhingga, yang bersifat cita-cita’. Artinya, aksiologi musik bukanlah suatu pernyataan tentang nafsu, tidak menciptakan perasaan-perasaan tertentu, baik suka cita maupun duka cita, sebab ekspresi nilai perasaan-perasaan tersebut adalah perasaan-perasaan itu sendiri. Pangkal pemikiran Schopenhauer berangkat dari filsafat Kant yang mengajarkan bahwa yang kita ketahui dari segala sesuatu hanyalah yang tampak, padahal seperti diketahui bahwa Kant juga berpangkal pada hal-hal yang semetri berdasarkan pada kategori-kategori. Bagi Schopenhauer, hidup di dunia ini tidaklah selalu bahagia. Kesengsaraan juga lekat dalam hidup keseharian. Jalan keluar dari kemelut kehidupan ini ia mengemukakan dua jalan, yaitu jalan estetis dan jalan etis. Melalui jalan-jalan inilah manusia dapat keluar dari penderitaannya. Jalan estetis dapat dilalui melalui berkesenian, dan khususnya musik, sedangkan melalui jalan etis, maksudnya jalan kebaikan ketika manusia dapat menaklukkan nafsu jahat atau hawa nafsunya.

Musik adalah puisi bunyi, dan bukannya nada berpuisi, oleh sebab itu, untuk mendapatkan pengertian tentang musik masih diperlukan pemahaman yang tidak cukup dinikmati dan dialami saja, sebab musik adalah bahasa ekspresi yang memang harus diterjemahkan. Sebab itulah Wagner mempelajari karya-karya filsuf seperti Schopenhauer sebagai latar belakang penciptaan ide-ide musikal sebelum mencipta karya-karya musiknya.

Aksiologi relasionis juga sejalan dengan pandangan Friederich Nietzsche (1844-1900). Ia berpendapat bahwa suatu karya seni dikatakan bernilai tinggi, disebabkan adanya konsepsi saling bertentangan namun saling meresapi. Pendapat ini dilatarbelakangi kehidupannya yang pesimistis akibat tragedi Yunani, yaitu sebuah lakon sandiwara (lakon sedih) yang membedakan dua tendensi kebudayaan dengan tokoh Apollonian dan Dionysian. Appollo adalah dewa Yunani yang mewakili kebaikan, jelas, logis, terang dan indah sedangkan Dionysian adalah sebaliknya, yaitu dewa yang melambangkan nafsu kegelapan. Salah satu tulisannya dengan judul “*The Birth of the Tragedy Out of the Spirit of Music*” (1872) atau “Lahirnya Tragedi berasal dari musik”, ia mengatakan bahwa nafsu dipandang sebagai pendorong dalam memotivasi berkarya. Ia berpendirian bahwa hanya musik yang mampu memotivasi memberikan makna dalam kehidupan manusia. Musik terdiri dari anasir Apollonian dan Dionysian. Pada awalnya Nietzsche lebih terkenal sebagai filsuf, sastrawan dan guru musik. Akibat dari pengaruh lakon sedih yang menjiwai hidupnya, membuat ia berkompensasi dalam musik. Musik baginya memberi nilai dan makna dalam kehidupan manusia.

Aksiologi musik juga didasari oleh pemikiran progresif dari Dewey. Diawali dari bidang epistemologi. Dewey meletakkan dasar-dasar pengetahuan dan kebenaran. Pengetahuan merupakan kumpulan kesan-kesan yang terhimpun dalam pengalaman yang siap untuk digunakan. Sesuai tradisi keilmuan, pengetahuan ini dikatakan mengandung kebenaran ketika ada kecocokan dalam praktek penerapannya. Hal ini nampak pada aksiologi Dewey yang tidak membedakan antara nilai intrinsik dan nilai instrumen. Kebenaran suatu nilai ketika nilai tersebut mempunyai kualitas sosial. Nilai hanya dapat difahami sejauh dihubungkan dengan orang lain, sebab manusia tidak dapat hidup sendirian terpisah dari lingkungan sosialnya. Artinya nilai hidup ini ditandai dengan adanya hubungan individu dan sosial.

Relevansi pendidikan progresivisme Dewey bagi praktek musik dapat dijumpai dengan adanya tradisi keilmuan dalam epistemologi maupun aksiologi. Penyertaan ide-ide dasar bahwa pengetahuan dan ketrampilan tidak cukup ditransferkan, tetapi sekaligus ditransformasikan, membuat anak didik selain memiliki kemampuan ketrampilan, juga sekaligus kemampuan berfikir kritis dan kreatif terbangkitkan. Dalam pendidikan praktek musik, proses belajar dengan

mengembangkan pengamatan, peniruan (*mimesis*), dapat menciptakan ruang kreativitas yang merupakan pengaruh interaktif dan interelasi dari kecerdasan, perhatian, dan pengalaman. Dapat dicontohkan dalam pelajaran seni musik, pandangan Dewey cukup relevan, sebab musik tidak hanya didengar, walaupun “mendengar” musik itu juga merupakan nilai praktek tersendiri. Musik harus dimainkan, dipraktekkan, diolah, dibongkar, disusun, dan dipergelarkan. Suatu karya musik belum selesai apabila belum dipraktekkan, dipergelarkan. Di sini ada perbedaan antara karya musik dengan aksiologi musik. Dalam aksiologi musik, musik dapat dianalisis dari berbagai sudut pandang terkait dengan nilai-nilai yang dikandungnya. Musik adalah sistem yang mengandung berbagai disiplin ilmu. Salah satu di antaranya adalah aksiologi.

Aksiologi musik memandang musik dari sudut pandang nilai-nilai yang terkandung di dalamnya. Kandungan nilai praktek dalam musik juga meliputi praktek melatih indera, intuisi, kepekaan emosi, kematangan berfikir, dan tentunya kemampuan kreativitas yang di dukung oleh teori-teori ilmu pengetahuan. Pendidikan semacam ini sesuai dengan progresivisme yang demokratik. Sebagai peserta didik tidak terpaku pada teori-teori musik, serta puas dan mandeg pada satu permainan praktek musik tertentu. Dia punya kebebasan untuk menuangkan ide-idenya secara spontan tanpa hambatan-hambatan. Kebebasan memahami karya seni adalah segugusan praktek kreativitas yang meliputi unsur-unsur tradisi keilmuan, deret nada, interval, harmoni, dan lain-lainnya.

Ekspresi Aksiologi Musik

Tugas aksiologi adalah mendirikan ketertiban nilai sehingga tercapai keserasian. Keserasian ini dapat dilahirkan dari karya seni, yaitu musik. Ekspresi aksiologis musik disebabkan keharmonisan musik merupakan campuran dari anasir-anasir yang bertentangan tetapi berpadu dengan perbandingan-perbandingan. Perbandingan-perbandingan tersebut tergantung pada pengaturan, dan pengaturan inilah yang menimbulkan keserasian dan kesenangan nyata di dalam diri penikmatnya.

Kandungan aksiologi musik, baik ritme, harmoni nada persenyawaan, semua dapat di ekspresikan pada simbolisme keindahan. Keindahan musik juga sering disebut sebagai ekspresi dari mengeliminasi alam dan kehidupan. Seperti juga dalam puisi. Puisi secara jelas membuka diri dan mendukung sepenuhnya terhadap identitas seni melalui *mimesis*. Kajian tentang seni dan musik ada di dalamnya, selalu mengekspresikan nilai-nilai dalam kehidupan. Baik nilai kebaikan, nilai keindahan, tentunya nilai religius juga menjadi landasannya. Motivasi sebuah karya seni dapat pula berasal dari pengalaman bereligi.

Musik membawa manusia mengekspresikan pengalaman-pengalaman hidupnya. Dalam seni pertunjukan umumnya, baik seni tari, seni musik, teater, semua mengandung nilai-nilai religius, sebab religi dan seni sama-sama mampu mengekspresikan keindahan. Musik gamelan Jawa selain mengekspresikan nilai keindahan, juga memiliki makna spiritual (Sumarsan, 2003: 188). Berbagai macam suasana yang diekspresikan *gendhing-gendhing* gamelan Jawa merupakan ekspresi aksiologis dari perilaku dan pengalaman hidup yang luas, termasuk yang bersifat keagamaan, keduniawian, intelektual dan emosional.

Ekspresi aksiologis karya seni merupakan penyaluran ide-ide estetik yang menyatukan ungkapan rasa keindahan dan ungkapan religius. Kepekaan religius memiliki kesamaan dengan musik yang mampu menyentuh hati siapa saja. Jika musik dihayati ekspresinya untuk memuliakan kehidupan maka kedamaian akan terjadi. Meminjam istilah dari Driyarkara, ekspresi musik yang bernilai tinggi, mampu memanusiakan manusia. Dapat dicontohkan dalam musik religi, baik lirik dan iringan gamelan yang digunakan merupakan paduan yang mengandung makna yang mendalam. Musik religi biasanya digunakan untuk mengekspresikan nilai-nilai keagamaan. Intinya, syair musik religi sering kali di dapatkan untuk mengekspresikan

pengalaman hidup sehari-hari yang diungkapkan untuk mendekatkan diri kepada sang Illahi.

Kesimpulan

Ekspresi aksiologi musik dapat ditemui atau dapat muncul dalam bidang etis, estetis, maupun bidang religius. Pokok bahasan tentang ekspresi aksiologi musik menggambarkan tentang pertimbangan-pertimbangan nilai dan bagaimanakah nilai-nilai itu dibenarkan. Dalam mempertimbangkan nilai, jika dikaitkan dengan ekspresi perasaan seseorang, maka nilai akan bersifat subjektif. Di sisi lain, nilai adalah kualitas objektif pada suatu benda, namun juga ada pertimbangan-pertimbangan penafsiran bahwa nilai itu relasional. Sesuai dengan tradisi keilmuan, maka bagaimanakah nilai-nilai itu dibenarkan? Ada nilai-nilai pokok, fundamental, mutlak, dan ini milik Tuhan. Berarti di belakang dunia fenomena tempat kita hidup ini ada realitas yang memberi dasar dan pembenaran terhadap disiplin-disiplin seperti teologi, etika, estetika, dan logika.

Pada ekspresi aksiologi seni, ada tata tertib moral, kita mempunyai dasar yang kukuh untuk mengatakan bahwa ada tingkah laku yang benar, dan ada pula yang salah, ada yang baik, ada yang jahat. Ada tata tertib, estetika, kita dapat mengatakan bahwa ada benda indah dan ada benda buruk. Ada yang dinamakan kebenaran, maka ada pertimbangan yang benar dan ada pula yang salah. Mencari kebenaran dan mencari kebaikan sama-sama mencari nilai. Untuk mencari nilai, untuk mempertahankan nilai dapat diperoleh dengan cara yang bersifat eksperimental, fungsional, dan dinamis atau progresif. Lantas apakah nilai itu? Pertanyaan tersebut adalah pertanyaan filosofis. Untuk menjawab secara langsung tidaklah gampang. Untuk itu kesetiaan terhadap proses tetap diutamakan. Filsafat nilai atau aksiologi merupakan pembahasan tentang hal abstrak. Nilai, kehadirannya senantiasa dinantikan, dirasakan. Ekspresi nilai sering menjadi perdebatan terkait dengan sudut pandang yang digunakan. Teori relasionis aksiologi dapat dipilih sebagai pertimbangan. Teori ini di dalam aksiologi musik mampu mengekspresikan hal-hal yang bersangkutan paut dengan kehidupan yang selalu menuntut nilai.

Ketika mengamati praktik berolah musik, akan ditemukan berbagai unsur yang melingkupinya, meliputi praktik-praktik melatih indera, intuisi, kepekaan emosi, kematangan berpikir dan tentunya kemampuan kreativitas yang didukung oleh beberapa teori ilmu pengetahuan. Mengekspresikan karya seni sama halnya dengan mengekspresikan ilmu pengetahuan. Seni membuat orang sadar akan realitas subjektif, pengalaman intern dan perasaan serta pemahaman terhadap segenap tahap kehidupan jiwa nilai seni yang diolahnya. Bagi seorang seniman dalam mengekspresikan perasaannya tentunya tidak akan sama dengan seorang politikus ataupun seorang bayi yang tertawa maupun menangis. Ia memformulasikan aspek realitas yang eksklusif, yang biasanya dianggap tanpa bentuk yaitu mengobjektifikasikan dunia subjektif. Prinsip kreasi seni adalah satu dan sama, tetapi hasil kreasi seni itu berlainan. Ekspresi aksiologi musik satu dan sama, namun bentuk ekspresi dalam seni itulah yang berbeda-beda. Hal demikian untuk menjawab bahwa tidak semua seni dapat didekati sekaligus secara menyeluruh. Dapat dicontohkan bahwa analisis dan ekspresi dari seni lukis tidaklah sama bila diterapkan pada seni musik. Karya seni merupakan hasil simbolisasi manusia, oleh sebab itu prinsip penciptaan seni adalah sama halnya dengan pembentukan simbol. Simbol seni merupakan simbol ekspresif.

Ekspresi aksiologis dalam tradisi keilmuan musik, bermaksud menambah sandingan ketika berolah seni, melihat persahabatan ilmu pengetahuan dan seni diharapkan juga mampu meng-“rem” situasi dehumanisasi, sebab rehumanisasi yang dicita-citakan dalam berolah seni. Nilai-nilai seni terekspresikan, menempati ruang dan waktu. Demikian juga kehidupan ini selalu dalam ruang dan terkurung oleh waktu, tetapi juga mengatasi waktu. Artinya, musik selalu terekspresi dalam ruang dan rentang waktu, dan manusia sadar akan waktu.

Daftar Pustaka

- Drost, J. 1989. *Susunan Ilmu Pengetahuan*. Jakarta: Gramedia
- Fronidzi, Riseiri. 1963. (terj.) Cuk Ananta Wijaya. 2007. *Filsafat Nilai*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Hatta, Muhammad. 1986. *Alam Pikiran Yunani*, Jakarta: Tirtamas.
- Hunnex, Milton D. 1986, *Cronological and Thematic Charts of Philosophies and Philosopher*, Michigan: Zondervan Publishing House.
- Palmquis, Stephen. 2002. (terj.) Shodiq, Muhammad. *Pohon Filsafat: Teks Kuliah Pengantar Filsafat*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Peursen, C.A. van. (terj. Hortoko, Dick), 1976, *Strategi Kebudayaan*, Yogyakarta: Kanisius.
- Prier, K. E. 1990. *Sejarah Musik Gereja*. PML: Yogyakarta.
- Sastraprteja, M. (ed.). 1983, *Manusia Multidimensional*, Jakarta: Gramedia.
- Sumarsam. 2003. *Gamelan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar..
- Susantina, Sukatmi. 2004. *Nada-Nada Radikal Perbincangan Para Filsuf Tentang Musik*. Yogyakarta: Pantarhei Books.
- Titus, Harold H.; Smith, Marlyn S., dan Nolan, Richarde T., 1984, (terj) Rosyidi, H. M. 1984, *Persoalan Persoalan Filsafat*, Jakarta: Bulan Bintang.
- Wahana Paulus. 2004. *Nilai Aksiologi Max Scheler*, Yogyakarta: Kanisius.
- Weisberghe. 1976. *Estetika Musik*. Yogyakarta: PML.

Musikologi dalam Konteks

Sunarto

19

Musik memiliki sejarah panjang sementara musikologi, sebagai perbandingan, menikmati sejarahnya yang relatif singkat. Namun demikian musikologi, yang secara luas dapat didefinisikan sebagai pemikiran tentang dan belajar musik, dapat dikatakan telah hadir dalam tindakan menulis dan melakukan musik. Musik adalah bentuk seni dan konteks yang selalu mengundang spekulasi teoritis dan refleksi kritis, dan kita dapat menganggap bahwa komposer, misalnya, selalu berpikir tentang proses kreatif mereka sendiri dan bahwa proses ini entah bagaimana diinformasikan oleh studi dan pengalaman lainnya, sudah ada, musik. Namun, refleksi dan interaksi semacam itu dapat dilihat untuk menghentikan suatu musikologi yang dipahami dengan baik yang dapat dipahami untuk berdiri di luar proses kreatif untuk memberikan perspektif yang lebih jelas pada proses itu, produk akhirnya dalam bentuk karya musik dan, sama pentingnya, konteks sosial dan budaya di mana proses dan produk dapat ditempatkan dan ditafsirkan (Ganap, 1997).

Sejarah Musikologi

Musik dan musikologi adalah konstruksi yang terpisah dan terkait. Musik, sebagai kegiatan praktis, memiliki sejarahnya sendiri, tetapi musikologi, sebagai proses belajar, penyelidikan dan refleksi, sementara itu membentuk konteksnya sendiri dan menggunakan konsep-konsep yang berbeda, jelas bergantung pada dan mencerminkan musik sebagai subjeknya.

Sebuah narasi sejarah yang mungkin untuk musikologi dapat menunjukkan bahwa titik asal dapat terletak di dalam refleksi pada alam, isi dan fungsi musik yang ada di masa lalu Yunani kuno dan teori Plato (428/427-348/347 SM) dan puisi Aristoteles (384–322 SM) (Barker, 1989). Belakangan, tetapi masih jauh, tulisan-tulisan tentang musik mengambil bentuk risalah dan polemik Abad Pertengahan (*Medieval*) dan Renaisans (*Renaissance*). Pencerahan (*Enlightenment*) abad ke-18 menyaksikan rasionalisasi pengetahuan dan akibatnya lebih meningkatkan posisi dan status musik dalam suatu wacana intelektual. Pencerahan juga melahirkan munculnya kesadaran sejarah baru yang akan berkembang lebih lanjut selama abad kesembilan belas. Abad ke-18 juga membawa fokus penyelidikan filosofis ke dalam sifat musik dalam bentuk estetika musik. Historisme dan estetika menjadi ciri sentral abad ke-19 dan Romantisme yang mendefinisikan saat itu. Romantisme mencerminkan dimensi kesusastraan linguistik pengalaman musik, yang secara bersamaan ditinggikan dan diruntuhkan oleh dampak modernisme pada awal abad ke-20 dengan rasionalisasi modernitas yang menyediakan konteks untuk studi sistematis musik dalam bentuk musikologi.

Kalimat di atas dari perkembangan sejarah adalah persuasif dan akurat dalam hal kronologi dan perkembangan utama, namun juga memiliki masalah. Ini menunjukkan narasi linier, perkembangan ke depan dan pengembangan melalui waktu, dengan satu fase terhubung ke yang berikutnya dengan tingkat kontinuitas yang luar biasa dan tak terelakkan, mengarah ke arah musikologi Adler dan kemudian konteks dan konsep modernisme, menunjukkan narasi sejarah yang matang untuk dekonstruksi. Dengan kata lain, ia menceritakan sejarah tertentu yang informatif tetapi juga menyederhanakan, secara efektif mengabaikan jalan memutar dan gangguan, salah menafsirkan ruptur dan riak dan mengganti perbedaan dengan kesamaan. Paradoksnya, sekarang menuntut perspektif yang lebih kompleks. Dalam berurusan dengan kondisi kontemporer dari musikologi melalui konsep-konsep utamanya, kami berharap bahwa

kami dapat memberikan pembaca dengan titik awal dari mana pemahaman kritis paradoks seperti itu dapat mulai muncul.

Jelas, ada masalah dalam membedakan antara konsep dan konteks. Dapat dikonseptualisasikan gaya, misalnya, sebagai serangkaian masalah yang melingkupi penggunaan istilah ini dalam wacana musikal dan mendiskusikan penggunaan gaya sebagai subjek dan parameter penyelidikan musik. Tetapi ini mungkin akhirnya menjadi latihan yang berbeda dari penulisan sebuah sejarah rinci dari gaya tertentu atau periode gaya, seperti gaya Klasik (*Classic*) atau Barok (*Baroque*), suatu latihan yang akan melibatkan konteks tertentu. Namun, proses penyelidikan mungkin memerlukan penerapan berbagai konsep yang berbeda. Dari perspektif ini, pemilihan konsep merupakan refleksi dari praktik tertentu, yang berlaku sebagai kata kunci dari musikologi. Konsep-konsep ini sekarang dapat dipahami sebagai bagian pembentuk kotak peralatan musisi kontemporer.

Konteks Musikologi

Menurut *Oxford English Dictionary* musikologi sebagai istilah yang pertama kali dikenal pada tahun 1919. OED menawarkan sebuah etimologi dari musikolog Prancis, tetapi konsepnya jelas berasal dari kata Jerman, *Musikwissenschaft*, terutama dari artikel jurnal Jerman yang sangat berpengaruh yang diterbitkan oleh Guido Adler pada tahun 1885. Konsepsi luas dari musikologi ini kontras dengan fokus sempit dari aspek-aspek spesifik dari aktivitas musikologis. Meskipun angka-angka awal seperti Forkel dan Fétis menguraikan program-program apa yang dapat dipahami sebagai musikologi awal, itu adalah ahli musik Austria Guido Adler yang memberikan deskripsi pertama dari, efektif resep untuk, musikologi. Dalam sebuah artikel, berjudul: “*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*” (*The scope, method and aim of musicology*; Ruang lingkup, metode dan tujuan dari musikologi), yang diterbitkan pada tahun 1885 dalam edisi pertama *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (Adler, 1885; Bujic, 1988), Adler menjabarkan pemisahan antara dimensi historis dan sistematis dari musik, dengan ketelitian latihan yang tercermin dalam istilah *Musikwissenschaft* (ilmu musik). Dia mengulangi model ini dalam *Methode der Musikgeschichte*-nya, yang diterbitkan pada tahun 1919. Bagi Adler, bidang sejarah terdiri dari organisasi sejarah musik ke dalam zaman, periode, dan bangsa. Sebaliknya, bidang sistematis terdiri dari sifat-sifat internal dan karakteristik musik seperti harmoni dan nada suara. Jelas, banyak aktivitas musikologis setelah Adler dapat dilihat untuk mencerminkan pembagian ini, dengan studi sejarah musik yang sering mencerminkan kategorisasi skala besar (lihat historiografi) dan pembangunan kanon dari tradisi Barat musik klasik. Namun, bidang sistematis dapat dilihat untuk mengantisipasi perkembangan analisis musik dan munculnya teori spesifik harmoni, nada suara dan bentuk (Sunarto, 1997). Namun, apa yang paling mengungkapkan tentang proyek Adler secara umum adalah sifatnya yang sangat ilmiah, dengan klaim sistematis yang mencerminkan dorongan rasionalisasi dan positifisme dan mencari objektivitas yang sama dengan sejumlah konteks musikologis. Namun seseorang menanggapi pembagian Adler, studi tentang musik tetap merupakan serangkaian bidang yang berbeda, banyak yang mungkin berbeda secara signifikan dari yang lain sementara juga berpotensi memberi informasi satu sama lain. Perbedaan ini lebih lanjut diperluas dalam buku ini melalui dimasukkannya bidang seperti etnomusikologi, jazz, dan studi musik populer, dengan musikologi sekarang dipahami sebagai istilah yang mencakup semua untuk studi musik yang mencakup perbedaan dan menghormati “keseluruhan bidang musik” (*whole musical field*) (Middleton, 1990), sebuah proyek yang berbeda dari model musikologi yang lebih tradisional, yang sebelumnya berusaha untuk mengesampingkan musik dan ide-ide semacam itu dari domainnya. Kami bukan yang pertama untuk membuat klaim perbedaan ini, dan kami melihat perusahaan kami sebagai mencerminkan kondisi saat ini disiplin dari musikologi (Bujic, 1988).

Adler meletakkan perbedaan antara musikologi historis dan sistematis, yang menyangkut apa yang mungkin disebut, untuk kenyamanan, “fakta” (*facts*) (Adler menyebut ini “sejarah” [*history*]), yang lain mengenai struktur musik itu sendiri, pendekatan estetika, pedagogi, dan etnografi (Adler menulis tentang: “prinsip-prinsip yang mendominasi dalam masing-masing cabang music” [*dominating principles in the individual branches of music*]). Dalam mendefinisikan istilah, OED memilih untuk pengecualian: musikologi adalah studi musik “selain dari teknik pertunjukan atau komposisi” (*other than technique of performance or composition*). Sebagian besar dari mereka yang bukan musisi akan menganggap bahwa teknik pertunjukan atau komposisi adalah bidang vital dari studi musik, dan bahwa musikologi karenanya harus bersifat perifer dan mungkin memuaskan diri sendiri. Sebaliknya, dari psikoanalisis ke studi gender, menjadi kritik dari pemikiran kritis. Bukan tanpa alasan apakah Umberto Eco mengamati dalam *A Theory of Semiotics* (1979) bahwa semiotika (*semiotics*), dan, mungkin ditambahkan, strukturalisme (*structuralism*) secara umum, mengambil cara berpikir dan berteori yang telah akrab dalam musikologi selama berabad-abad.

Abad ke-20 adalah masa introspeksi pribadi yang akut di antara para intelektual dalam menanggapi fragmentasi budaya (*culture*) melawan latar belakang warisan budaya manusia yang kokoh. Dalam gaya musik (*musical style*) tumpang-tindih ini telah terjadi sebelumnya. Pada awal abad ke-17 ada perselisihan sengit antara tradisionalisme yang tertanam dalam komposisi musik dan modernisme visioner yang gagal meletakkan semacam preseden yang diramalkan. Pada akhir abad ke-18 “modernis yang tercerahkan” (*enlightened modernist*) (sekarang dapat diingat tentang Joseph Haydn (1732-1809) dan Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) di atas yang lain) hanya menulis praktek Barok, termasuk Johann Sebastian Bach (1685-1750) dan Georg Friedrich Handel (1685-1759), dari naskah dalam pikiran publik yang berbudaya, sebagaimana tercermin dalam musikologi waktu. Pada umumnya orang kehilangan minat pada musik lama, dan rasa haus untuk yang baru mencapai puncaknya. Abad ke-20 berbeda lagi. Berdasar fakta bahwa ada dua budaya yang bermain untuk waktu yang sangat lama — mereka yang mendengarkan Arnold Schoenberg (1874-1951), dan mereka yang mendengarkan Sergei Vasilievich Rachmaninov (1873-1943), untuk meletakkannya dengan cara simbolik, hampir seperti orang mungkin menempatkan abstrak dan representasi Seni rupa berdampingan. Namun itu hanya melihat musikal “seni tinggi” (*high art*) abad ini, dan hanya pada produk. Apa yang juga harus diamati adalah dampak teknologi, yang membawa pada pertanyaan tentang siapa “menggunakan” musik yang merupakan tempat belajar, dan bagaimana ia diproduksi (oleh komposer dan pemain) dan dikelola, yang pasti juga bagian dari musikologi modern.

Orang yang belum paham terburu-buru ke dalam analogi yang mudah di antara wacana seni, tetapi tidak ada salahnya untuk mencatat seberapa dekat tren budaya abad ke-20, dan dapat diklaim, kadang-kadang didorong oleh, musik zaman: ekspresionisme, futurisme, dada, dan minimalis — ini dan tema-tema besar yang serupa dari awal ekspresi seni modern, modern, dan post-modern adalah konsep-konsep yang akrab dalam musikologi seperti di bidang lain dari sejarah budaya. Sesungguhnya, salah satu aspek yang menarik dari zaman perpecahan, yang didasarkan pada apa yang Christopher Butler (1994) sebut sebagai “penarikan dari bahasa konsensus” (*withdrawal from consensual language*), adalah bagaimana setiap gelombang kreatif baru telah menyapu sebagai kekuatan pemersatu melalui seni yang berbeda. Tentu saja, aliansi yang terkenal dan menjulang tinggi dari orang-orang yang sebenarnya (Schoenberg atau Wassily Wassilyevich Kandinsky [1866-1944]) atau pengaruh dan adaptasi (Joyce atau Berio) adalah satu tanda yang jelas akan hal ini. Bagi mereka yang tertarik pada teori budaya (*cultural theory*), bagaimanapun, yang lebih mencolok adalah konsensus terminologi kritis dan aspirasi konseptual. Para ahli musik modern dapat membaca sejarah dan teori, katakanlah, arsitektur postmodern dan tidak mengalami kesulitan dalam memahami poin-poin umum

yang dipermasalahkan, sikap-sikap itu menyerang, aspirasi-aspirasi yang mendasarinya.

Sebelum mengomentari tren umum musikologi, tiga hal penting yang harus disampaikan. *Pertama*, musikologi dalam arti sejarah musik “murni” (*pure*) akan mencari di sini dalam pertentangan alih-alih sebagai pertimbangan utama. Musikologi dalam pengertian ini muncul dari ketidakjelasan yang cukup amatir dalam bahasa Inggris menjadi lonjakan penyelidikan musik-historis, terutama di Amerika, pada 1930-an dan 1940-an, membangun tradisi yang berlanjut hingga hari ini. Lang dalam bukunya, *Music in Western Civilization* (1941), misalnya, adalah langkah penting, dan bagian dari komunitas yang menarik di antara, seperti: Austin, Bukofzer, Grout, Reese, Sachs, dan Strunk. Apa yang dilakukan oleh para cendekiawan ini dan para sarjana lainnya, termasuk banyak ekstraksi Eropa, adalah pendekatan ilmiah untuk penulisan musik-sejarah, yang membahas topik-topik dasar — keturunan, analogi, periodisasi, kontinuitas, teori “manusia-agung” (*great-man*), teori kemajuan, pertumbuhan, pengembangan, revolusi, evolusi. Akumulasi dari apa yang telah menjadi musikologi historis klasik sangat besar. Dapat dibaca perkembangan dari edisi kelima dari *Grove’s Dictionary Music and Musicians* tahun 1954 hingga 1980 dan 20 volume, *New Grove* format besar. Tidak hanya dalam penulisan sejarah musik, tetapi juga dalam pengeditan dan publikasi musik lama dari periode Abad Pertengahan (*Medieval*) dan seterusnya, memiliki ledakan informasi yang merusak dasar musikologi (*musicological ground*). Gerakan yang halus dan progresif ini, pikiran musik modern yang menemukan kembali apa yang telah menjadi perpustakaan yang penuh dengan komposisi dari zaman dahulu, diterima begitu saja, secara umum, sampai suara protes mulai muncul pada tahun 1970-an dan 1980-an (Kerman, 1985). Apa gunanya, memproduksi buku-buku musik, yang dihasilkan dari ribuan mahasiswa pascasarjana dan profesional, bahwa hampir tidak ada orang yang mungkin menyanyi, bermain, atau mendengar? Para ahli teori musik, mengingat premium yang mereka tempatkan pada pelajaran yang memakan energi (yang memakan waktu, musikalitas dan intelektual) tentang struktur dan efek musik, dan kecenderungan alami mereka untuk tertarik terutama dalam musik terbaru dan kontemporer, dalam “kehidupan” (*living*) seni, secara alami. Selama periode baru-baru ini “ahli sejarah musik” (*historical musicologist*) dan “ahli teori” (*theorist*) telah menjadi beberapa bagian dari saling mengkritik, meskipun saat ini, seperti yang diamati di bawah ini, antinomi baru bermunculan. Cukup adil untuk mengatakan bahwa setidaknya beberapa karya yang dapat disebut musikologi “murni” dapat dilakukan oleh mereka yang memiliki sedikit atau tidak memiliki keahlian dalam mengkomposisikan, melakukan, atau berkontribusi pada pemahaman kritis terhadap musik itu sendiri. Oleh karena itu, ini bukan debat kecil tetapi bersifat artistik, dan tidak mengherankan bahwa musikologi historis dalam aspek-aspek ini telah dijadikan defensif.

Pada tahun 1980, Joseph Kerman menerbitkan sebuah artikel berjudul “How We Got into Analysis, and How to Get Out” (Bagaimana Kita Masuk ke Analisis, dan Bagaimana Keluar) (Kerman, 1994). Tanpa melakukan pencarian yang sistematis, diduga bahwa ini mungkin adalah salah satu teks yang paling sering dikutip: ia muncul dalam kaitannya dengan konsep-konsep seperti analisis, musikologi baru dan pasca-strukturalisme, antara lain, dan ini jelas merupakan polemik. pernyataan yang telah menikmati berbagai tanggapan dan reaksi. Pada tahun 1985, Kerman menerbitkan sebuah buku, berjudul: *Contemplating Music in America and Musicology in Britain* (*Merenungkan Musik di Amerika dan Musikologi di Inggris*) (Kerman, 1985) di mana ia menguraikan divisi-divisi musikologi dan menyajikan kritik tentang apa yang ia anggap sebagai formalisme dan positivisme yang telah datang untuk mendefinisikan musikologi. Dalam artikel tersebut, Kerman menguraikan masalah analisis, sifat ideologisnya dan akibatnya hubungan antara analisis dan organikisme sebagai “ideologi yang berkuasa” (*ruling ideology*) (Kerman, 1994). Kritik Kerman adalah kritik yang persuasif, menyoroti asumsi-asumsi apriori yang dapat dengan mudah dilakukan oleh analisis musik tentang kesatuan karya

musik. Namun, bagi sebagian orang, hal itu mungkin dengan mudah menimbulkan masalah lain. Permohonan Kerman untuk bentuk kritik yang lebih ‘manusiawi’ mungkin agak kabur, dan diskusinya tentang Robert Schumann (1810-1856) “Aus meinen Thänen spriessen” dari siklus lagu *Dichterliebe* (1840) mungkin hanya merupakan jenis deskripsi terprogram yang banyak ahli musik akan tetap curiga. Namun demikian, artikel dalam buku ini yang diikuti memang memberi dampak, dan banyak tulisan yang muncul setelah Kerman, beberapa di antaranya telah digambarkan sebagai pembentukan suatu musikologi baru, sering mengakui kekuatan argumen Kerman. Jadi, apakah polemik Kerman memberikan garis pemisah antara musik lama dan baru? Dengan mengacu pada Musikologi Kerman, Nicholas Cook, dan Mark Everist, dalam kata pengantar untuk koleksi esai berjudul *Rethinking Music*, menunjukkan bahwa “sebelum Kerman/setelah paradigma Kerman” mungkin menjadi mitos, namun, “sebagai mitos pergi, ini cukup yang membantu” (*as myths go, this is quite a helpful one*) (Cook and Everist, 1999). Bagi sebagian orang, musikologi setelah Kerman mungkin ditandai dengan rasa kehilangan, nostalgia untuk musikologi masa lalu, sementara, bagi yang lain, keadaan disiplin saat ini lebih baik untuk refleksi kritis yang diilhami oleh Kerman. Ini juga menyediakan titik referensi, suatu momen terhadap keberangkatan yang dapat diukur.

Kedua, jika secara introversif seseorang dapat berlatih membagi Schoenberg atau Rachmaninov, secara ekstrovert perpecahan nyata muncul di tahun 1960-an (dengan akarnya setelah perang 1914-18 dalam pengembangan rekaman dan penyiaran musik) ketika musik populer menjadi produk massal dan, seperti halnya studi film (*film studies*), mulai mengembangkan kanonnya sendiri tentang pemikiran kritis. Dari The Beatles hingga Madonna, sebuah fenomena baru menyapu dunia, jauh melebihi dampak jazz, swing band, crooners, musik film Hollywood, dan cikal-bakal musik yang benar-benar dari orang-orang. Ada dua musik Barat pada abad ke-20, dan istilah-istilah populer dan klasik sehingga revolusi yang mereka wakili mudah dilewatkan; beberapa abad yang lalu, ekuivalen (samar-samar) adalah istilah “sekuler” dan “liturgis”, di mana kamus modern akan menemukan bahwa pada dasarnya tidak ada penggunaan saat ini. Apa yang sebagian besar orang di seluruh dunia anggap sebagai musik “mereka” adalah sesuatu yang bagi musisi tidak ada tempat, bahkan jika untuk spesialis ada banyak jalan keluar yang menarik.

Ketiga, dan mengikuti dari apa yang saya sebut “kesenjangan nyata” (*real divide*) dalam musik Barat, pada akhir abad ke-20, musikologi menyebar ke seluruh budaya non-Barat. Seseorang memiliki kesan dari banyak sumber bahwa etnomusikologi (*ethnomusicology*), bagian dari “musikologi sistematis” (*systematic musicology*), sebenarnya diciptakan dan tetap berhutang budi kepada satu orang (Pete Seeger); namun dalam era demokratisasi massal, komunikasi, perjalanan, dan migrasi, tidak dapat dielakkan bahwa antropologi akan berkembang di rumpun akademisi, dan di dalam antropologi serta etnomusikologi. Di sini juga antinomi yang dapat diprediksi, agak seperti itu antara musikologi historis (*historical musicology*) dan teori, muncul antara kubu kontekstual, lebih berorientasi sosiologis dan metodologis, dan penelitian yang berorientasi struktural dari musik budaya “lain”. Perdebatan berlanjut; dan faktor konstan adalah intrusi. Ini adalah satu hal untuk mempelajari pengaruh musik Bali pada Debussy (Sunarto, 2018). Ini adalah hal lain (untuk mempelajari, katakanlah, khotbah musik revivalis hitam Abad Pertengahan yang belum dipetakan di dunia pada tahun 1930-an, di mana peneliti kulit putih, tergantung yang pada “sejarah lisan” (*oral history*)), yang tentunya akan menemukan sebagian kesulitan.

Dalam musikologi, khususnya dalam teori musik, dampak interdisipliner telah diuji. Behaviorisme dibawa, pada tahun 1956, ini buku teks standar dari apropriasi musikologi ilmu informasi (Meyer, 1956). Mentalisme mengilhami pemopuleran baru gagasan musik sebagai “bahasa” (*language*) hierarkis (Bernstein, 1976); dan semiologi musik dikembangkan

sepanjang tahun 1970-an dan 1980-an menjadi teori musikologi global, berdasarkan pada model sosiologis Molino tripartisional dari sebuah kutub “poietic” (semua segi produksi), sebuah kutub “estetik” (*aesthetic*) (semua segi penerimaan), dan sebuah kutub “netral” yang secara sementara menjabarkan struktur-struktur immanen (Nattiez, 1990). Tanpa ragu, bagaimanapun, dua teori musik analitis yang mendominasi akhir-akhir ini adalah manifestasi strukturalisme (Dunsby and Whittall, 1988). Di satu sisi ada analisis musik berdasarkan teori dan teknik Heinrich Schenker, yang ide-idenya ditempa dalam etos “Durkheim-Freud-Saussure” pada awal abad ke-20, meskipun itu adalah filsafat Goethe () dan post-Kantian idealis yang menunjuk otoritas Schenker. Notasi Schenkerian telah menjadi *lingua franca* penelitian musik kritis. Memandang melalui ujung teleskop yang salah, itu kira-kira analitis dengan struktur pohon Chomskian, dan bahwa dua — analogi grammatico-semantik musik dan bahasa — bisa diambil untuk kerabat jauh bukanlah kecelakaan. Di sisi lain, musik baru di abad ke-20 menciptakan tantangan baru, yang secara mencolok ditemui oleh Allen Forte (1973), yang buku teksnya tentang struktur lapangan mendominasi bidang ini sejak 1973 dan seterusnya. Forte mengembangkan prosedur yang disebut “analisis kelas pitch” dengan mengadaptasi aspek matematika set-teori ke masalah pemahaman struktur harmonik dalam komposisi “atonal” awal abad ke-20, dan memang repertoar lainnya. Dalam musikologi, tidak dapat disangkal jurang konseptual yang kuat antara proyek-proyek seperti *The New Grove* dan proyek Forte Yale pada tahun 1970-an dan 1980-an dalam membangun sebuah badan penelitian yang substansial berdasarkan teori himpunan. Mereka memiliki satu fitur yang jelas yang sama, namun: tanpa komputer, tidak bisa terjadi seperti yang mereka lakukan.

Tren-tren ini telah melahirkan gerakan-gerakan baru, yang menampilkan diri sebagai reaksi, bahkan keluhan, tetapi yang mungkin berubah menjadi perkembangan, betapapun subversif. Pertama, musikologi tetap ada hingga agak terlambat pada hari yang biasanya dianggap sebagai zona bebas gender, yaitu didominasi laki-laki. Dimulai dengan ketidaksabaran yang diharapkan dari seorang teoretisi daripada seorang ahli musik historis, Susan McClary (1991) menggelar seluruh masalah menjadi terang:

Musikologi dengan cermat menyatakan masalah-masalah penandaan musik menjadi terlarang bagi mereka yang terlibat dalam legitimasi pendanaan. Ia telah mengambil alih kendali disiplin atas studi musik dan telah melarang permintaan bahkan pertanyaan yang paling mendasar tentang makna. ...Akhirnya feminisme yang telah memungkinkan saya untuk memahami mengapa disiplin ini ingin ini menjadi nonissues, dan juga mengapa mereka perlu dipindahkan ke pusat pertanyaan tentang musik.

Hal ini dicatat bukan sebagai catatan yang berlangsung singkat: sejarawan budaya masa depan pasti akan tahu tentang *Feminine Endings* ketika mereka mengarang kutipan massa, artikel, dan tentunya buku-buku yang ditujukan untuk ide-ide McClary, atau argumen dari suasana yang sama (Citron, 1993). Seperti kebanyakan penulis dari generasinya dan tentang subjeknya, McClary secara terbuka berhutang budi pada studi sastra feminis yang mapan dan bahkan kuno, daripada ke musikologi.

Masalah musikologis ini bukan atau tidak hanya masalah pengecualian, bahwa musik perempuan belum dimainkan atau dipelajari, dan bahwa para sarjana perempuan tidak dikenal orang (dalam publikasi besar *Companion to Contemporary Musical Thought*) 57 ahli berkontribusi artikel yang dipelajari, dan tampaknya bahwa hanya empat ahli perempuan yang ditemukan, atau ditemukan cocok (Paynter [*et al.*], 1992). Inti dari argumen, tampaknya, adalah bahwa ketidakseimbangan ini perlu diperbaiki, dan apa pun cara perbaikannya, seluruh paradigma musikologi akan berubah, tidak harus menjadi lebih baik, tetapi untuk paradigma yang berbeda yang akan mewakili keadilan dan kekayaan budaya. *The New Grove Dictionary*

of *Women Composers* tentu saja merupakan catatan kegagalan budaya yang bukan kesalahan protagonisnya, yang tampaknya merupakan usaha yang tidak berarti; Ini mungkin merupakan ciri khas musikologi modern semacam ini, untungnya ada kegiatan minoritas meskipun telah membuat hype, untuk secara diam-diam mengabaikan pelajaran dari teori kritis yang tampaknya tidak pernah dipelajari.

Kedua, untuk gerakan-gerakan baru, perdebatan sosiologis ini sedang dilakukan dalam lingkungan musik yang berubah-ubah yang telah menyebabkan munculnya literatur baru istilah *New Musicology*. Ledakan teori yang mulai menyudutkan pendirian musik historis ke dalam retret antara sekitar tahun 1960 dan 1985, dan yang, sebagaimana telah ditunjukkan, adalah akar dari sebuah perusahaan strukturalis, selalu menjadi korban potensial anti-formalisme. Warisan musik kita, akan diklaim, perlu ditafsirkan dalam konteks, bukan melalui kisi-kisi yang dingin, metodologi kritis kritis kontemporer, tetapi sebagai bagian dari dunia budaya di mana ia muncul (Kramer, 1990). Bahan ini, seruan untuk “kritik humanistic” yang sekarang dapat dilihat adalah kampanye yang berkelanjutan dan berkembang pada tahun 1980-an, terutama di Amerika, tentu saja memiliki silsilah yang berbeda dalam teori budaya. Bahan lain, meningkatnya minat dalam musik “narasi”, mungkin tampaknya lebih sesuai dengan studi struktur, tetapi manifestasi utamanya sejauh ini, terutama dalam karya Carolyn Abbate (1991), tampaknya meng-autorisasi pendekatan yang longgar, impresionistik terhadap kritik yang telah disebut “memabukkan” dan “mempesona” tetapi tidak memiliki “ketelitian”. Bahan-bahan ini mungkin menjadi resep untuk pembaruan musikologi modern, mungkin dalam arti “strukturasi baru” (Giddens, 1973). Dengan kata lain, pergeseran paradigma (*paradigm*) yang diserukan oleh McClary dan Citron dicampurkan dengan satu, lebih mendasar, yang telah didiagnosis dan sedang dipantau, di mana tokoh-tokoh tradisi besar.

Kesimpulan

Musikologi telah mengalami perubahan dramatis sejak tahun 1980-an. Dalam artikel ini menyadarkan akan dampak sebelum dan sesudah, di mana pergeseran tertentu dalam wacana musik menjadi fitur yang berulang. Di sini dicoba untuk menghindari hal ini sebagai model yang berulang dan mungkin juga untuk menghindari godaan untuk menginterpretasi terlalu banyak atau mendramatisasi situasi ini. Namun demikian, fakta yang esensial adalah bahwa apa yang membentuk musikologi sekarang sangat berbeda dari apa yang terlihat pada 1960-an atau 1970-an. Juga penting untuk merefleksikan fakta bahwa pergeseran ini terjadi secara paralel dengan perluasan repertor musik yang terlihat tersedia untuk musikologi. Tapi apa yang terjadi sebelumnya dan apa yang terjadi sesudahnya? Apa garis pembatas, dan apakah itu nyata atau imajiner?

Oleh karena itu, mungkin, bahwa musikologi menjadi lebih kritis dan kurang positivistik, lebih mementingkan interpretasi dan kurang dengan fakta. Ini juga menjadi lebih interdisipliner karena batas-batas antara berbagai jenis musik sebagian dihapus dan mencari model kritis baru mendorong jauh di luar batas-batas suatu musikologi tradisional. Bagi beberapa orang, ini adalah sesuatu yang harus ditentang (Williams, 2004) tetapi, dari sudut pandang pengamat sendiri, ini adalah saat yang tepat untuk mencoba menjadi musikolog, dengan berbagai jenis musik yang tampaknya tak ada habisnya untuk dipelajari dan tantangan untuk mengembangkan dan memperluasnya.

Daftar Pustaka

- Abbate, C., 1991, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Adler, G., 1885, “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Vierteljahrsschrift für*

Musikwissenschaft 1, 5–20 (extracts published in English translation in Bujić, 1988, 348–355).

Barker, A., (ed.), 1989, *Greek Musical Writings: I The Musician and his Art*, Cambridge: Cambridge University Press.

Bujić, B., (ed.), 1988, *Music in European Thought: 1851–1912*, Cambridge: Cambridge University Press.

Butler, C., 1994, *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900–1916*, Oxford and New York: Oxford University Press.

Citron, M., 1993, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge: Cambridge University Press.

Cook, N. and M. Everist, 1999, *Rethinking Music*, Oxford and New York: Oxford University Press.

Dunsby, J. and A. Whittal, 1988, *Music Analysis in Theory and Practice*, London: Faber Music.

Forte, A., 1973, *The Structure of Atonal Music*, New Haven and London: Yale University Press.

Ganap, Victor, “Kompleksitas Fakta Musikal”, dalam A.M. Hermien Kusmayati (ed.), 1997, *Kembang Setaman: Persembahan untuk Sang Mahaguru*, Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta, hal. 75–85.

Giddens, Anthony, 1973 (1980), *The Class Struggle of the Advanced Societies*, London: Hutchinson.

Kramer, L., 1990, *Music as Cultural Practice 1800–1900*, Berkeley: University of California Press.

Lang, P.H., 1941, *Music in Western Civilization*, New York: W.W. Norton.

Nattiez, J.J., 1990, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

McClary, Susan, 1991, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Meyer, L.B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press.

Middleton, R., 1990, *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press.

Paynter, J., (et al.) (eds.), 1992, *Companion to Contemporary Musical Thought*, London: Routledge.

Sunarto, “Kebangkitan Musikolgi”, *Seni: Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, V/03-04 Juli 1997, hal. 214–224

———, “Claude Debussy dan Gamelan Jawa”, *Plataran Seni: Jurnal Pendidikan dan Kajian Seni*, Vol. 3, No. 1, Maret 2018, Program Studi Pendidikan Sendratasik, Fakultas Ilmu Pendidikan, Universitas lambung Mangkurat, 1–7.

Williams, P., 2004, “Peripheral Visions?” *The Musical Times* 145, 51–67.

Pemaknaan terhadap Aspek Musikologis Gamelan Bali

I Wayan Senen

27

Musik Pulau Bali, meskipun merupakan sebuah pulau kecil namun dalam perkembangannya memiliki kekayaan seni budaya yang sangat banyak jenis dan bentuknya. Dalam bidang gamelan misalnya, pulau budaya ini telah memiliki cukup banyak ansambel gamelan, baik yang tergolong tua, madia, maupun baru (I Nyoman Rembang dalam I Made Bandem, *et al.*, 1975: 42; I Wayan Dibia dan Rucina Ballinger, 2004: 22). Hampir semua jenis gamelan Bali itu memiliki banyak fungsi, antara lain sebagai sarana upacara keagamaan dan adat budaya, sebagai media pendidikan seni, untuk memeriahkan/melengkapi even-even sosial, untuk hiburan, untuk presentasi estetis, dan lain-lain (I Wayan Senen, 2002: 24-26). Itu menunjukkan bahwa di Bali sangat sering terdapat pementasan gamelan karena hampir semua kegiatan sosial kemasyarakatannya, sangat biasa menggunakan gamelan sebagai pelengkap/pendukung suasana dan proses kegiatan tersebut. Dengan banyaknya jenis gamelan dan dengan seringnya terdapat pementasan gamelan, berarti hampir seluruh penduduk Bali dengan mudah dapat menyaksikan pertunjukan gamelan. Sebagai akibatnya para penabuh gamelan yang sangat banyak jumlahnya menjadi sangat terampil dalam menyajikan gamelan. Demikian pula sebagian besar masyarakat penikmat gamelan menjadi meningkat apresiasinya tentang gamelan.

Akan tetapi di sisi lain, sebagian besar para penabuh gamelan itu, lebih-lebih masyarakat pendukungnya belum memahami dengan benar makna yang terdapat dalam penyajian gamelan tersebut, sama halnya seperti hampir semua masyarakat Hindu di Bali yang sangat terbiasa dan sangat terampil menyelenggarakan upacara keagamaan, namun sebagian besar mereka belum memahami makna dari upacara tersebut (I Ketut Wiana, 2004: 23). Pada hal telah diketahui bahwa seni pertunjukan, termasuk gamelan, banyak mengandung makna yang sangat bermanfaat bagi kehidupan masyarakat.

Dalam dunia persaingan global sekarang ini sangat diperlukan pemahaman yang utuh terhadap seni gamelan baik bagi para composer gamelan, para pemain gamelan, para pelatih gamelan, dan para pengelola *sekaa* (organisasi) gamelan. Untuk dapat meningkatkan pemahaman utuh tersebut sangat diperlukan wadah pembelajaran praktik dan teori gamelan/karawitan seperti yang telah dilakukan di Bali yaitu dengan adanya pendirian sekolah-sekolah seni (tingkat menengah dan perguruan tinggi), *sekaa gambelan* (organisasi gamelan), sanggar seni pertunjukan, balai *banjar*, gedung pertunjukan seni, lain-lain. Berkaitan dengan itu makalah ini dibuat untuk ikut berpartisipasi menyumbangkan sedikit pengetahuan tentang pemaknaan terhadap aspek musikologis gamelan Bali.

Pembahasan

Untuk pembahasan tentang pemaknaan terhadap aspek musikologis gamelan Bali ini digunakan teori semiotik yang dikembangkan oleh Charles Sanders Peirce dengan proses tahapan representasi (R), objek (O), dan interpretan (I). Representamen (R)) merupakan sesuatu yang mewakili sesuatu yang lain. Objek (O) yaitu segala sesuatu yang diacu oleh tanda (R) yaitu semua yang dapat dibayangkan oleh pikiran manusia. Sementara interpretan (I) menunjuk kepada pemaknaan atau interpretasi dari hubungan antara representamen (R) dengan objek (O) (Peirce dikutip Rizal, 2011: 184).

Selain mengemukakan tahapan proses semiosis ROI seperti tersebut di atas, dalam tahapan objek (O), Charles Sanders Peirce mengedepankan pula tiga jenis bentuk tanda: ikon, indeks, dan simbol (Alex Sobur, 2006: 34). Ikon adalah tanda yang akan berfungsi jika ia menyerupai

obyeknya atau yang mirip dengan objeknya (Rizal, 2011: 201). Contohnya antara lain, ketika seseorang sedang melihat buah apel, ia sedang melihat sebuah R. Kemudian dalam kognisinya ia merujuk kepada jantung yang bentuknya mirip dengan buah apel yang dilihat itu sebagai acuan atau objeknya (O). Selanjutnya ia menafsirkannya sebagai cinta (I). Indeks adalah sebuah tanda yang antara representamen dan objeknya didasarkan pada kausalitas atau menunjuk sesuatu. Contoh proses semiosis yang bersifat indeksikal, yaitu jika dalam sebuah perjalanan di luar kota seseorang melihat asap mengepul di kejauhan, maka saat itu ia melihat R. Apa yang dilihatnya itu membuatnya merujuk pada sumber asap itu, yaitu cerobong pabrik (O). Setelah itu ia menafsirkan bahwa ia sudah mendekati sebuah pabrik ban mobil (I) (Peirce dikutip Hoed, 2008, 43). Simbol yaitu suatu tanda yang hubungan antara representamen dan objeknya didasarkan atas kesepakatan atau konvensional. Salah satu contohnya, apabila di sebuah tepi pantai seseorang melihat bendera merah (R), maka dalam kognisinya ia merujuk pada larangan untuk berenang (O). Selanjutnya ia menafsirkan bahwa adalah berbahaya untuk berenang di situ (I) (Hoed, 2008: 43). Terkait dengan tiga jenis bentuk tanda yang dikemukakan Pierce itu, pembahasan mengenai pemaknaan terhadap aspek musikologis gamelan Bali ini dikerjakan atas dasar teori tanda Peirce itu yaitu ikon, indeks, dan simbol.

Makna Ikonik

Telah dikenal bahwa ada banyak aspek musikologis gamelan Bali yang dapat diberi pemaknaan secara ikonik. Mengingat sangat luasnya aspek musikologis gamelan itu, maka dalam tulisan ini akan dibahas dua buah contoh pemaknaan ikonik terhadap aspek musikologis gamelan Bali yaitu pola *tabuhan cecandetan* dan pola *tabuhan binatabuh*.

Makna Ikonik Pola Tabuhan Cecandetan

Istilah *cecandetan* (*interlocking*) dalam gamelan Bali berarti bunyi yang bersaut-sahutan. Pola *tabuhan* ini merupakan sebuah pola *tabuhan* instrumen yang dibentuk oleh perpaduan antara dua buah pola *tabuhan* instrumen berpasangan yaitu *tabuhan polos* dan *tabuhan sangsih* (I Made Bandem, 2013: 175). *Tabuhan polos* yaitu *tabuhan* (pukulan) instrumen yang pada umumnya jatuh pada *paneliti* (ketukan) genap (*on beat*). Sementara *tabuhan sangsih* menunjuk kepada pukulan instrumen yang pada umumnya jatuh pada *paneliti* ganjil (*off beat*). Dalam gamelan Bali, pola *tabuhan polos* biasa dibawakan oleh instrumen *pangumbang* dan instrumen *wadon*, sedangkan pola *tabuhan sangsih* biasa dibawakan oleh instrumen *pangisep* dan instrumen *lanang*.

Instrumen *pangumbang* adalah instrumen yang frekuensi suaranya sedikit lebih rendah dari instrumen *pangisep*, sedangkan instrumen *pangisep* yaitu instrumen yang frekuensi suaranya sedikit lebih tinggi dari pada instrumen *pangumbang*. Contoh instrumen berpasangan yang menggunakan sistem *ngumbang-ngisep* adalah semua instrumen bilah berpasangan seperti *gangsa pangumbang-pangisep* dalam *gong kebyar*, *reyong barang-pangenter* dan *reyong panyelat-pametit* dalam *gong kebyar*, *nyongnyong alit pangumbang-pangisep* dalam *selonding*, *gender wayang pangumbang-pangisep* dalam ansambel gamelan *gender wayang*, dan lain-lain. Instrumen *wadon* adalah instrumen gamelan yang frekuensi nadanya lebih rendah sedikit dari instrumen *lanang*, sedangkan instrumen *lanang* yaitu instrumen gamelan yang frekuensi nadanya sedikit lebih tinggi dari instrumen *wadon*. Contohnya yaitu *kendang angklung wadon-lanang*, *kendang pagambuhan wadon-lanang*, *kendang paarjan wadon-lanang*, *kendang palegongan wadon-lanang*, *kendang gong kebyar wadon-lanang*, *kendang gong gede wadon-lanang*, *ponggang wadon-lanang*, *gong wadon-lanang*.

Secara garis besar paling sedikit terdapat tiga jenis pola *tabuhan cecandetan* dalam gamelan Bali yaitu *ubit-ubitan*, *onang-oncangan*, dan *tetorotan*. *Ubit-ubitan* adalah *tabuhan cecandetan*

yang menonjolkan teknik permainan *ngempat* (jalinan empat nada) atau *nelu* (jalinan tiga nada), seperti pola *ubit-ubitan* dalam bentuk gending *batel*, *bapang*, dan lain-lain. Dalam *ubit-ubitan ngempat* terdapat pukulan nada instrumen yang jatuhnya *numpuk* (*bareng*) yaitu pada nada *kempyung* seperti cojntoh berikut.

Pola *tabuhan polos* : . 1 2 . 2 1 . 2

Pola *tabuhan sangsih* : 3 5 . 3 . 5 3 .

Nada kempung dalam contoh di atas adalah nada *ding* (1) dan *dung* (5). Sementara dalam *ubit-ubitan nelu*, *tumpuknya* pukulan nada terdapat pada nada yang sama seperti contoh berikut.

Pola *tabuhan polos* : . 5 . 3 5 . 3 5

Pola *tabuhan sangsih* : 3 . 2 3 . 2 3 .

Dalam contoh *ubit-ubitan nelu* itu, nada *tumpuk* terdapat pada nada *deng* (3).

Oncang-oncangan yaitu pola *tabuhan cecandetan* yang menekankan teknik *tabuhan* instrumen *mesik*, yaitu pukulan *pangumbang* jatuh pada *paneliti* genap (*on beat*), sedangkan pukulan *pangisep* jatuh pada *paneliti* ganjil (*off beat*), seperti contoh notasi berikut.

Pola *tabuhan polos* : . 6 . 3 . 1 . 3

Pola *tabuhan sangsih* : 5 . 5 . 2 . 2 .

Tetorotan atau *norot* menunjuk kepada *tabuhan cecandetan* yang menekankan pada *tabuhan ngentel* (Jawa: *ngintil*), yaitu *tabuhan pangisep* mengikuti *tabuhan pangumbang* sweperti notasi berikut.

Pola *tabuhan polos* : 1 1 . 1 . 1 . 1 2 2 . 2 . 2 . 2

Pola *tabuhan sangsih* : 1 1 2 . 2 . 2 . 2 2 3 . 3 . 3 .

Pola *tabuhan interlocking* untuk instrumen *kendang* berpasangan (*wadon* dan *lanang*) biasa disebut *kilitan kendang* seperti contoh berikut.

Kendang wadon : + 0 . . + . . .

Kendang lanang : . V . V . -- . V . , . V . -- . V

Telah dikenal bahwa hampir semua jenis ansambel gamelan Bali selalu menggunakan dan menonjolkan pola *tabuhan cecandetan*. Itu berarti bahwa dalam gamelan Bali terdapat konsep *rwa bhineda* (oposisi biner) yang sangat menonjol. *Rwa* artinya dua, sedangkan *bhineda* berarti berbeda. Jadi, *rwa bhineda* berarti dua hal yang berbeda namun satu sama lain memiliki hubungan (Fred B. Eiseman, 1989: 2).

Dalam masyarakat Bali, konsep dimensi dua (*rwa bhineda*) itu sangat dominan pula melandasi kehidupan dan pola berfikir orang Bali, meskipun pada kenyataannya paling sedikit ada sepuluh dimenasi dapat dijadikan landasan hidup orang Bali (I Made Bandem, 1986: 11-12). Landasan yang bersifat dualistis itu dapat ditemukan dengan jelas pada konsep pasangan *luh-muani* (perempuan-laki-laki), *sekala-niskala* (nyata-tidak nyata), *suka-duka* (suka-duka), *seger-sakit* (sehat-sakit), *sangsara-bagia* (sengsara-bahagia), *ngeling-kedek* (menangis-ketawa), *duweg-belog* (pandai-bodoh) *magae-ngoyong* (bekerja-istirahat), *jele-melah* (baik-buruk), *wareg-seduk* (kenyang-lapar), *sugih-lacur* (kaya-miskin), *gusti-parekan* (tuan-pembantu), *buka-nutup* (keterbukaan-ketertutupan), *sepi-rame* (sepi-ramai), *gede-cenik* (besar-kecil), *urip-pati* (hidup-mati), *kenyang-lempung* (keras-lembut), *sabar-pedih* (sabar-emosi), dan lain-lain. Kehadiran unsur-unsur kontras (oposisi biner) yang dinamis dalam diri manusia normal itu tidak dapat dihindari namun pasti ada manfaatnya bagi manusia itu. Arthur Asa Berber mengatakan bahwa kata kaya hanya berarti bila ada kata miskin dan kata besar hanya berarti bila ada kata kecil (Arthur Asa Berber, Terj. M. Dwi Mariantio, 2005: 205).

Jika dikaitkan antara konsep *rwa bhineda* (*tabuhan cecandetan*) dalam gamelan Bali dengan konsep *rwa bhineda* dalam diri manusia tampak bahwa ada kesamaan atau kemiripan antara konsep penyajian *rwa bhineda* pada gamelan Bali dengan konsep *rwa bhineda* yang terdapat dalam diri manusia. Jika demikian, penyajian *rwa bhineda* dalam gamelan Bali dapat dipandang

sebagai representamen ikonik (R), sedangkan ungkapan *rwa bhineda* yang terdapat dalam diri manusia merupakan objeknya (O).

Untuk mewujudkan penyajian gending yang bagus (ideal) dalam gamelan Bali, semua pemain/penabuh instrumen dalam gamelan itu diberi tugas/kewajiban yang cukup berat, namun pemain yang mendapatkan tugas lebih berat adalah pemain instrumen berpasangan yang membawakan pola *tabuhan cecandetan*, seperti pemain *gangsa*, *reyong*, *kendang*, *gender wayang*, dan lain-lain. Kemampuan utama yang perlu dimiliki oleh para penabuh berpasangan kaitannya dengan pola *tabuhan cecandetan* antara lain yaitu mampu mengendalikan sajian pola *tabuhan* masing-masing instrumen agar harmonis dan seimbang dengan sajian pola *tabuhan* instrumen pasangannya.

Sementara untuk dapat mewujudkan kehidupan manusia yang seimbang, harmonis, indah, bahagia, dan lain sejenisnya dalam diri manusia, maka diperlukan beberapa strategi, antara lain yang sangat penting yaitu kemampuan untuk mengendalikan unsur-unsur *rwa bhineda* dalam diri manusia (Nyoman S. Pendit, Terj., 1967: 50).

Dari hubungan ikonik antara konsep *rwa bhineda* dalam gamelan (representamen) dengan konsep *rwa bhineda* dalam masyarakat (objek) seperti tersebut di atas, dapat diinterpretasikan (I) bahwa penyajian *rwa bhineda* dalam gamelan mengandung makna ikonik 'pengendalian'. Dari makna tersebut tergambar sebuah pesan bahwa jika manusia mampu mengendalikan dirinya, termasuk nafsu indriya, pikiran, ucapan, dan tindakannya, maka dari *karma* baiknya ia akan mendapatkan pahala baik seperti ketenangan, kesabaran, kedamaian dalam jiwanya, dan lain sejenisnya seperti dikatakan dalam kitab suci *Bhagavadgita* sebagai berikut: (Nyoman S. Pendit, Terj., 1967: 68)

*Vihaya kaman yah sarvam,
pumams charatinihsprihah,
nirmamo nirahamkarah,
sa santim adhigachchhati.*

(Orang yang mengendalikan semua nafsunya,
dan melangkah bebas tanpa keinginan,
dari perasaan aku dan punyaku,
mencapi kedamaian dalam jiwanya)

Makna Ikonik Pola Tabuhan *Binagebug*

Istilah *binagebug* terdiri dari dua buah kata Bali yaitu *bina* yang artinya beda (berbeda) dan *gebug* artinya pukul (pukulan/*tabuhan*) (Panitia Penyusun Kamus Bali-Indonesia, 1978: 86, 213). *Binagebug* berarti pukulan yang berbeda-beda. Dalam tulisan ini istilah *binagebug* dipakai untuk menyebut komposisi gending yang mirip dengan kontrapung (dalam musik Barat) yaitu komposisi lagu dengan gaya bersahut-sahutan atau dalam jalur melodi berlawanan arah, dilandasi dengan lagu pokok atau *cantus firmus* (Pono Banoe, 2003: 96).

Dalam sajian gending yang berbentuk *binagebug* itu, masing-masing instrumen atau kelompok instrumen memiliki pola *tabuhan* sendiri-sendiri yang berbeda dengan pola *tabuhan* instrumen lainnya. Misalnya dalam gamelan *gong kebyar*, pola *tabuhan gangsa* berbeda dengan pola *tabuhan* instrumen lainnya seperti *panyacah*, *jublag*, *jegogan reyong*, dan lain-lain seperti dalam contoh notasi beberapa instrumen bilah dalam gending *gilak Baris* berikut.

| | |
|-------------------------------|-----------------------------------|
| <i>Gangsa pamade/kantilan</i> | : 6 2 2 1 1 3 3 2 2 3 3 1 1 2 2 6 |
| <i>Panyacah, ugal</i> | : . 2 . 1 . 3 . 2 . 3 . 1 . 2 . 6 |
| <i>Jublag</i> | : . . . 1 . . . 2 . . . 1 . . . 6 |
| <i>Jegogan</i> | : 2 6 |

Hampir semua komposisi gending dalam gamelan berbentuk *bedagebug* (kontrapung) sehingga perpaduan pola *tabuhan* instrumennya menjadi bersifat kontrapungtis.

Analog dengan hal itu, dalam masyarakat Bali terdapat pula konsep kerja bersama yang disebut *briuk sapanggul* (*bhineka tunggalika*). *Briuk sapanggul* berasal dari kata *briuk* yang berarti bersama dan istilah *sapanggul* --berasal dari kata *panggul* (alat pukul gamelan)-- yang berarti kesatuan dari keseluruhan pola penggunaan *panggul* dalam seperangkat gamelan. Kerja *briuk sapanggul* dalam masyarakat dimaksudkan, kerja beragam secara bersamaan dalam suatu kegiatan kelompok masyarakat yang didasari dengan tujuan yang sama. Sebagai contoh dikedepankan sebuah kerja *briuk sapanggul* dalam sebuah kegiatan *ngayah* (kerja bakti) yang dilakukan secara bersamaan dalam suatu upacara *odalan pura* di Bali sebagai berikut. Ada banyak kegiatan kerja bersama yang dilakukan oleh para petugas dalam suatu upacara *odalan*, misalnya *muput karya* atau *nganteb banten* (menghaturkan sesaji) yang dilakukan oleh *pendeta* atau *pamangku*, membantu *pendeta/pamangku* yang dilakukan oleh *sarati banten*, *kakidungan* yang disajikan oleh *juru kidung*, gamelan oleh *juru gambel*, tarian oleh *juru igel*, wayang lemah oleh *dalang*, penyelenggaraan konsumsi oleh *belawa*, dan lain-lain. Masing-masing pelaku/petugas itu menjalankan tugasnya sendiri-sendiri secara berbeda-beda satu dengan lainnya sesuai pola kerja masing-masing, dengan tujuan yang sama yaitu suksesnya penyelenggaraan upacara *odalan*.

Jika dikaitkan antara konsep *bedagebug* (kontrapung) dalam gamelan dengan konsep *briuk sapanggul* dalam kegiatan sosial di masyarakat tampak bahwa ada kesamaan atau kemiripan antara konsep penyajian *bedagebug* pada gamelan Bali dengan konsep *briuk sapanggul* yang terdapat dalam kegiatan sosial di masyarakat. Jika demikian, penyajian bunyi pola *tabuhan bedagebug* dalam gamelan Bali dapat dipandang sebagai representamen ikonik (R), sedangkan pola kerja *briuk sapanggul* dalam kegiatan sosial di masyarakat merupakan objeknya (O).

Dalam penyajian suatu gending, masing-masing penabuh atau kelompok penabuh wajib bertanggungjawab atas *tabuhannya* masing-masing dalam kerangka penyajian gending secara keseluruhan. Oleh karena sajian gamelan Bali lebih bersifat kelompok (*tabuh* bersama), maka masing-masing penabuh atau kelompok penabuh diharapkan mampu membawakan pola *tabuhan* instrumennya masing-masing secara kontrapungtis dengan pola *tabuhan* instrumen lainnya. Misalnya saling mendengarkan *tabuhan* instrumen lainnya, saling memperhatikan *tabuhan* instrumen lainnya, saling mengimbangi dan menjaga jalannya tempo dan dinamika gending, saling menjaga kestabilan jalannya gending secara keseluruhan, saling mengendalikan sajian *tabuhan* instrumen masing-masing, dan lain-lain. Hal itu menunjukkan bahwa para penabuh gamelan diharapkan mampu mewujudkan kerja sama yang bagus antara sesama penabuh instrumen.

Oleh karena kerja *briuk sapanggul* dalam masyarakat merupakan kerja kelompok yang biasanya diikuti oleh banyak orang, maka masing-masing dari para pelaku kegiatan kerja bersama itu diharapkan mampu bekerjasama dengan baik antara sesama petugas yang terlibat. Dengan demikian dapat ditegaskan bahwa ada hubungan ikonik yang sangat erat antara konsep sajian pola *tabuhan bedagebug* dalam gamelan (R) dengan konsep pola kerja *briuk sapanggul* dalam kegiatan masyarakat (O).

Dari hubungan ikonik antara R dengan O tersebut di atas dapat diinterpretasikan (I) bahwa penyajian *bedagebug* (kontrapung) dalam gamelan mengandung makna ikonik 'kerjasama'. Dari makna tersebut dapat dipetik pesan moral bahwa dalam hidup bermasyarakat, setiap orang atau anggota masyarakat wajib mampu bekerjasama dengan orang lain, baik dalam pelaksanaan tugas yang sama maupun berbeda.

Makna Indeksikal

Menurut Peirce, proses semiotik yang bersifat indeksikal menunjuk kepada suatu tanda yang hubungan representamen dan objeknya bersifat kausalitas atau menunjukkan sesuatu (Peirce dikutip Hoed, 2008: 43). Dilihat dari teori semiotika Peirce itu, dikedepankan dua

sebuah contoh bunyi gamelan yaitu gending *Balaganjur* dan gending *Bajradanta*.

Makna Indeksikal Gending *Balaganjur*

Sebagai representamen yang bersifat indeksikal yaitu gending *Balaganjur*. Gending ini merupakan sebuah gending *pajalan* yang biasa dibawa dengan gamelan *balaganjur*, seperangkat gamelan *pelog* empat nada yang biasa digunakan sebagai pengiring upacara prosesi *melasti* dan *mapeed* (pawai). Dalam upacara *odalan* misalnya, gending *Balaganjur* hanya dipakai untuk mengiringi upacara *melasti* atau *masucian*, sebuah bagian upacara *odalan* yang biasa dilaksanakan di luar *pura* yaitu di *beji* (tempat *melasti* dekat mata air) atau di tepi laut. Oleh karena tempat upacara itu diadakan di luar *pura*, maka dibutuhkan acara prosesi dari *pura* berangkat (*lunga*) menuju tempat pensucian dan sebaliknya dari tempat *melasti* kembali (*mantuk*) ke *pura*. Dalam acara prosesi *lunga* dan *mantuk* itu, gending *Balaganjur* yang berkarakter agung gemuruh wajib dibunyikan sebagai pengiring acara dan pembentuk susana upacara. Oleh karena itu tidak ada upacara *melasti* yang tidak diiringi dengan gamelan *balaganjur*. Hal itu berarti bahwa di mana ada sajian gamelan *balaganjur* dalam suatu *odalan*, di sana pasti ada upacara *melasti*. Dengan demikian dapat diketahui bahwa kehadiran gending *Balaganjur* dalam upacara *odalan* disebabkan oleh terselenggaranya upacara *melasti*. Dari latar belakang kehadiran gending itu jelas bahwa penyajian gending *Balaganjur* dalam upacara *odalan* merupakan representamen (R) yang bersifat indeksikal, sedangkan upacara *masucian* atau *melasti* sebagai bagian dari upacara *odalan* merupakan objeknya (O).

Dalam lontar *Prakempa* dikatakan, gamelan *balaganjur* atau *bebonangan* dapat mengusir roh jahat (*bhuta kala*) (I Made Bandem, 1986: 87). Hal itu berarti bahwa gamelan *balaganjur* dapat mengusir energi negatif atau kotoran alam semesta yang di Bali dilambangkan dengan sebutan *bhuta kala*. Hal itu menunjukkan bahwa dengan penyajian gamelan *balaganjur*, segala kotoran atau energi negatif yang terdapat dalam upacara *masucian* dapat dihilangkan. Dengan demikian penyajian gending *Balaganjur* dalam upacara *masucian* dapat memberi kekuatan kesucian (*sudhi*) kepada lingkungan pelaksanaan upacara sehingga apa yang diinginkan peserta upacara dalam pelaksanaan upacara tersebut dapat terlaksana dengan lancar (*sidhi*).

Upacara *melasti* atau *masucian* dalam rangka upacara *odalan* merupakan salah satu bagian penting dari upacara *odalan*. Dalam “Keputusan Seminar Kesatuan Tafsir terhadap Aspek-aspek Agama Hindu” yang dikutip oleh I Made Sujana dan I Nyoman Susila dijelaskan, *melasti* adalah *nganyudang malaning gumi, ngamet tirtha amertha* (menghanyutkan segala kotoran bumi, mengambil *tirtha amertha*) (Sujana, 2010: 45). Istilah *masucian* berasal dari kata Bali *suci* yang artinya bersih. *Masucian* dalam upacara *odalan* berarti upacara pembersihan yang dilakukan di tempat pembersihan yaitu di *beji* (dekat mata air) atau di dekat laut. Penyucian secara menyeluruh seperti itu wajib dilakukan sebelum upacara inti *odalan* dilaksanakan. Itu berarti bahwa ada hubungan indeksikal yang sangat erat antara penyajian gending *Balaganjur* dengan penyajian upacara *melastu* yaitu pada kosep pensucian. Dengan demikian dapat diajukan sebuah interpretasi (I) bahwa penyajian gending *Balaganjur* dalam upacara *melasti* mengandung makna indeksikal ‘pensucian’ (*sauca*).

Dari makna indeksikal itu dapat dipetik sebuah pesan bahwa jika setiap manusia dapat mensucikan dirinya dengan perberbuatan baik (*karma* baik) seperti berfikir baik, berucap baik, dan bertindak baik sehingga ia menjadi suci (*sudhi*), maka orang itu akan lebih mudah untuk meraih kesuksesan (*kasidhian*) dalam hidupnya karena selogan Bali mengatakan di mana ada *sudhi* (kesucian) di sana ada *sidhi* (kemanjuran).

Makna Indeksikal Gending *Oleg Tambulilingan*

Gending *Oleg Tambulilingan* adalah sebuah gending *kebyar* ciptaan I Wayan Sukra pada

tahun 1951. Gending kreasi baru ini merupakan gending tari yang digunakan sebagai partner tari *kebyar* Oleg Tambulilingan, sebuah tarian duet kreasi baru yang menggambarkan percintaan antara kumbang (*tambulilingan*) jantan dan kumbang betina. Bentuk gending tari ini terdiri dari tiga bagian yaitu bagian awal, tengah, dan akhir.

Bagian awal adalah bagian gending yang terdiri dari *pangawit*, *pangawak tabuh telu*, dan *pangecet*. *Pangawit* adalah pembuka gending (intro) yang dimulai oleh pola *tabuhan* instrumen *ugal* (*gangsa* besar) yang *selehnya* (*gong* akhir) jatuh pada nada *dung alit* (kecil) (Jawa: 5). *Pangawak tabuh telu* adalah lagu pokok yang bentuknya bersumber dari bentuk *tabuh telu pagongan*. *Pangecet* merupakan bagian akhir dari bagian awal gending Oleg Tambulilingan. Pola *pangawak* dan *pangecet* gending ini memiliki karakter romantis yang dinamis. Bagian tengah gending Oleg menunjuk kepada bagian gending yang diawali dengan pola *tabuhan kebyar*, sebuah pola *tabuhan* ritmis yang dimulai dengan hampir seluruh instrumen yang disajikan secara unisono dengan tempo cepat, volume keras sehingga lebih bersifat agresif, keras, lincah, tegas. Selanjutnya adalah bentuk *bapang gede* yang berkarakter agung, wibawa, serius yang diteruskan dengan bentuk *gagaboran* dan *pangipuk* yang berkarakter romantis, lembut. Bagian akhir gending Oleg merupakan bagian yang menggambarkan inti dari karakter gending dan tari Oleg yaitu percintaan. Bagian ini meliputi *pangawit* dibawakan oleh semua instrumen *gangsa*, *pangawak* bersumber dari bentuk *tabuh telu pagongan*, *pangecet* dan *pangipuk* yang menggambarkan inti dari karakter gending Oleg yaitu percintaan.

Telah dikenal bahwa gending Oleg Tambulilingan dalam seni pertunjukan Bali merupakan partner dari tari Oleg Tambulilingan sehingga seolah-olah tidak bisa dipisahkan antara gending dan tarian tersebut, bagaikan suami dan istri dalam sebuah keluarga. Dalam gending dan tari *kebyar*, setiap jenis tarian memiliki jenis gending sendiri-sendiri, misalnya gending Trunajaya sebagai partner tari Trunajaya, gending Kebyar Duduk untuk tari Kebyar Duduk, gending Oleg Tambulilingan sebagai partner tari Oleg Tambulilingan, dan lain-lain. Dengan demikian jika orang mendengar gending Oleg Tambulilingan di suatu tempat pertunjukan tari, maka dalam kognisinya ia berfikir bahwa dalam tempat pertunjukan itu pasti ada sajian tari Oleg Tambulilingan. Hal itu berarti bahwa kehadiran gending Oleg Tambulilingan disebabkan oleh adanya sajian tari Oleg Tambulilingan. Jika dilihat dari teori ROI Peirce, maka dapat dikedepankan bahwa gending Oleg Tambulilingan adalah representamen (R) dan tari Oleg Tambulilingan adalah objeknya (O).

Telah dikenal bahwa tari Oleg Tambulilingan merupakan sebuah tari kreasi baru yang mengandung karakter/suasana percintaan/romantis. Karakter romantis tarian itu sangat menonjol tampak pada bagian akhir tarian yaitu pada tampilnya penari Oleg *luh* (perempuan) dan Oleg *muwani* (laki-laki) yang berujung pada pola gerakan *pangipuk* (ciuman).

Gending Oleg Tambulilingan sebagai partner tarian tersebut juga memiliki karakter/suasana romantis. Hal itu tampak jelas pada alunan melodi gending yang lembut, halus, dan lincah pada bagian awal gending (*pangawak* dan *pangecet*), pada pola *gagaboran* dan *pangipuk* bagian tengah gending, dan pada *pangawak*, *pangecet*, dan *pangipuk* (iringan adegan ciuman). Salah satu keunikan gending ini bahwa pola gerakan tari *ngipuk* (ciuman) diiringi dengan pola gending *pangipuk* yang bertempo cepat. Mengapa adegan percintaan itu diiringi gending yang bertempo cepat sehingga berkesan gaduh, *degdegan*? Banyak orang dapat menginterpretasikannya secara berbeda-beda. Salah satunya dapat diinterpretasikan bahwa yang diiringi oleh pola gending *pangipuk* itu bukan gerak visual ciuman itu saja, akan tetapi juga perasaan cinta bergelora dari kedua ekor kumbang yang digambarkan itu. Dari uraian itu tampak jelas bahwa ada hubungan ikonik yang sangat erat antara gending Oleg Tambulilingan dengan tari Oleg Tambulilingan.

Dilihat dari hubungan antara gending Oleg sebagai representamen (R) dan tari Oleg sebagai objek (O) seperti tersebut di atas, dapat ditafsirkan sebagai interpretan (I) yaitu percintaan.

Dengan demikian, makna dari gending Oleg Tambulilingan adalah ‘percintaan’. Dari makna itu dapat dipetik sebuah pesan bahwa jika setiap manusia memiliki rasa cinta kasih dan dalam kehidupannya sebagai makhluk sosial dapat mempersembahkan/memancarkan rasa cinta kasih kepada Tuhan, manusia, dan alam termasuk binatang, tumbuhan, dan makhluk lainnya, maka sebagai akibat dari perbuatan (*karma*) baiknya itu ia akan mendapatkan *pahala* kebaikan seperti keselamatan (*karahayuan*), kesejahteraan (*dhanam*), kedamaian (*santih*), dan lain-lain.

Makna Simbolik

Simbol atau lambang adalah tanda yang hubungan antara representamen dan objeknya didasari oleh konvensi sosial atau kesepakatan. Misalnya sinyal kereta api, rambu-rambu lalu lintas, bahasa manusia, salib, *suastika*, *barong*, *rangda*, *pratima*, *arca*, gambar Garuda Pancasila, dan lain-lain. Secara prosedural, Peirce mencontohkan bahwa apabila di sebuah tepi pantai seseorang melihat bendera merah (R), maka dalam kognisinya ia merujuk pada larangan untuk berenang (O). Selanjutnya ia menafsirkan bahwa adalah berbahaya untuk berenang di situ (I) (Hoed, 2008: 43). Dalam pemaknaan secara simbolik, bunyi suatu gending dalam gamelan dapat dipandang sebagai representamen (R), karakter atau suasana gendingnya adalah objeknya (O), dan maksud atau tujuan penyajian gending itu dapat dijadikan sebagai interpretasinya (I) (I Wayan Senen, 2015: 282).

Teori ROI Peirce tersebut dapat pula dipakai untuk menganalisis makna simbolik bunyi gamelan. Sebagai contoh dalam tulisan ini dikedepankan dua buah pemaknaan simbolik yaitu tentang gending *tabuh telu* Bajradanta dan *tabuh nem* Galangkingin.

Makna Simbolik Gending *Bajradanta*

Gending Bajradanta yang juga biasa disebut gending Gesuri adalah sebuah gending *kebyar* kreasi baru ciptaan Wayan Beratha tahun 1964 yang menggambarkan suasana politik di Indonesia yaitu peristiwa konfrontasi Indonesia dengan Malaysia dan juga menggambarkan isi selogan yang sangat populer pada masa itu yaitu GESURI singkatan dari Genta Suara Revolusi Indonesia (I Wayan Senen, 2002: 66). Gending yang sangat populer di Bali ini terdiri dari tiga bagian utama yaitu bagian awal, bagian pokok/tengah, dan bagian akhir. Bagian awal yang dimulai dengan pola *tabuhan jejineman/gegenderan* oleh seluruh instrumen *gangsra*, terdiri dari *jejineman* yang bersuasana *ngebyar* (ceria, lincah, agresif) dan *reranggrangan* (pola *tabuhan terompong* yang diikuti oleh permainan *suling* dan *rebab* secara unisono) bernuansa lembut, halus, tenang. Bagian tengah gending merupakan bagian pokok gending yang terdiri dari *kilitan kendang (interlocking kendang)* bernuansa tegang/gaduh, *pangadeng tabuh telu* bertempo lambat dengan nuansa agung lembut, *pangecet* bertempo cepat bernuansa lincah, dan *tabuh telu madia* bertempo sedang dengan suasana riang gembira. Bagian akhir gending Bajradanta berbentuk *gegilak* yang berkarakter tegang, gaduh, kacau, riuh, gemuruh, dan lain sejenisnya. Jika dilihat dari teori ROI Pierce, dikedepankan bahwa bunyi gending *tabuh telu* Bajradanta adalah representamen (R), sedangkan karakter/suasana gending itu adalah objeknya (O).

Maksud dan tujuan penciptaan dan penyajian gending Bajradanta adalah untuk menggambarkan suasana politik di Indonesia pada tahun 1964 dan suasana selogan GESURI antara lain yaitu suasana tegang, gemuruh, gaduh, riuh. Jika demikian berarti bunyi gending Bajradanta memiliki hubungan simbolik sangat erat dengan karakter/suasana gending tersebut. Jika dilihat dari hubungan simbolik antara bunyi gending (R) dan karakter gending (O) itu, maka interpretasinya (I) adalah ketegasan. Dengan demikian dikedepankan bahwa makna simbolik gending *tabuh telu* Bajradanta adalah ‘ketegasan’. Dari makna itu dapat dipetik pesan di antaranya bahwa manusia harus tegas (tidak ragu-ragu) dalam menentukan pandangan, sikap, dan pola hidup jika ia ingin menjadi orang sukses.

Makna Simbolik Gending *Galangkangin*

Gending *pelog pagongan lelambatan* klasik yang sangat populer di Bali ini terdiri dari tiga bagian: *pangawit* sebagai introduksi atau bagian awal, *pangawak* yaitu bagian pokok atau bagian tengah, dan *pangecet* sebagai bagian akhir atau bagian klimaks. Istilah *galangkangin* terdiri dari dua buah kata Bali yaitu *galang* yang berarti terang dan *kangin* artinya timur. Jadi, *galangkangin* artinya terang di timur. Maksudnya adalah gending Galangkangin mengandung suasana atau karakter terang/cerah seperti suasana pada waktu menjelang pagi hari (*ngedas lemah*). Jika dilihat dari proses semiosisnya, bunyi gending Galangkangin yang disajikan dalam upacara *odalan* itu adalah representamen (R), sementara objek (O) dari gending itu adalah suasana gending itu yaitu lembut, sejuk, dan cerah. Jika seseorang sedang mendengarkan gending *lelambatan tabuh nem* Galangkangin berarti ia sedang mendengarkan representamen (R). Segera setelah itu dalam kognisinya ia merujuk pada suasana/karakter gending itu yaitu lembut, sejuk, dan cerah sebagai objeknya (O).

Dalam upacara *odalan* di Kabupaten Karangasem, gending *lelambatan* ini biasa pula disajikan pada waktu menjelang pagi hari (*ngedas lemah*) sehingga sangat cocok dengan karakter gending yang sejuk, lembut, dan cerah seperti suasana alam di ufuk timur pada waktu menjelang pagi hari (*ngedas lemah* atau subuh) (I Wayan Senen, 2013: 275). Karakter atau suasana gending ritual Galangkangin seperti suasana *ngedas lemah* itu dapat memberikan kesegaran, kesejukan, kegairahan, pencerahan, dan lain sejenisnya kepada para panabuh dan penikmat gending tersebut. Selain itu gending ritual --termasuk gending Galangkangin-- yang biasa disajikan dalam upacara keagamaan di Bali memiliki pula kekuatan magis seperti musik ritual Greja, Islam, dan yang lainnya yaitu dapat mendorong semangat umat untuk beribadah, meningkatkan kualitas ibadah, menciptakan suasana ibadah yang hidmat, menyegarkan dan lain sejenisnya (Viktor Ganap, dalam G.R. Lono Lastoro Simatupang, Michael HB Raditya, Leilani Hermiasih, ed, 2017: 240). Dengan demikian dapat diinterpretasikan (I) bahwa bunyi gending Galangkangin mengandung makna simbolik 'pencerahan'. Makna itu mengisyaratkan bahwa jika seseorang penabuh atau penikmat dapat menikmati karakter gending Galangkangin yang sejuk mencerahkan bagaikan suasana alam menjelang pagi hari (*ngedas lemah*), maka ia akan mendapatkan pencerahan pikiran dan budinya sehingga ia mampu menikmati keindahan hidupnya, baik yang bersifat *niskala* (tidak kasat mata) maupun *sekala* (kasat mata) yang berupa kenikmatan indrawi, seperti dikatakan dalam lontar *Prakempa* berikut.

"Kunang wwang rumenga swara arum galak manis sakeng karna manerus mareng hati, aputeran maring idep umetu manah prapanca" (Apabila orang mendengar suara lemah lembut merdu harum manis dari telinga terus masuk ke dalam hati dan meresap dalam kehidupan maka dari padanya keluar pikiran yang menimbulkan kepuasan pancaindera) (I Made Bandem, 1986: 92-93).

Kesimpulan

Bunyi gamelan sebagai salah satu bentuk seni budaya Indonesia yang *adiluhung* mengandung banyak makna. Dilihat dari teori semiotik ROI Peirce yang dikaitkan dengan bentuk tanda ikon, indeks, dan simbol ditegaskan bahwa makna bunyi gamelan Bali dapat dibedakan menjadi tiga yaitu makna ikonik, makna indeksikal, dan makna simbolik.

Dalam tulisan ini dikedepankan dua contoh pemaknaan ikonik gamelan Bali yaitu pemaknaan ikonik pola *tabuhan cecandetan* (*interlocking*) dan pemaknaan ikonik pola *tabuhan bedagebug* (kontrapung). Makna ikonik pola *tabuhan cecandetan* dalam gamelan Bali adalah 'pengendalian'. Dari makna itu dapat dipetik sebuah pesan moral yang menyatakan bahwa jika dalam hidupnya seseorang dapat mengendalikan diri yaitu mengendalikan nafsu indria, pikiran, ucapan, dan tindakannya maka dari *karma* baiknya itu pasti ia akan mendapatkan pahala baik

seperti ketenangan, kesabaran, keselamatan, kedamaian, dan lain sejenisnya. Sementara makna ikonik pola *tabuhan bedagebug* dalam gamelan Bali yaitu ‘kerjasama’. Dari makna ikonik itu tersirat pesan bahwa dalam hidup bermasyarakat, orang sebagai anggota masyarakat wajib melakukan kerjasama dengan anggota masyarakat lainnya, jika tidak maka ia akan sulit hidup berdampingan dalam masyarakat.

Makna indeksikal gending Balaganjur dalam kegiatan upacara *odalan (melasti)* adalah ‘pensucian’. Makna itu memberi pesan bahwa jika setiap manusia dapat mensucikan dirinya dengan perberbuatan baik (*karma* baik) sehingga ia menjadi suci (*sudhi*), maka orang itu akan lebih mudah untuk meraih kesuksesan (*kasidhian*) dalam hidupnya karena selogan Bali mengatakan di mana ada *sudhi* (kesucian) di sana ada *sidhi* (kemanjuran). Makna gending Oleg Tambulilingan adalah ‘percintaan’, sementara pesan yang disampaikan adalah jika setiap manusia memiliki rasa cinta kasih dan dalam kehidupannya sebagai makhluk sosial dapat mempersembahkan/memancarkan rasa cinta kasih kepada Tuhan, manusia, dan alam termasuk binatang, tumbuhan, dan makhluk lainnya, maka sebagai akibat dari perbuatan (*karma*) baiknya itu ia akan mendapatkan *pahala* kebaikan berupa keselamatan (*karahayuan*), kesejahteraan (*dhanam*), kedamaian (*santih*), dan lain-lain.

Makna simbolik gending Bajradanta adalah ‘ketegasan’, sementara pesan yang disampikannya yaitu manusia harus tegas (tidak ragu-ragu) dalam menentukan pandangan, sikap, dan pola hidup jika ia ingin menjadi orang sukses. Gending Galangkangin mengandung makna ‘pencerahan’. Dari makna itu dapat dipetik suatu pesan bahwa jika seorang penabuh atau penikmat dapat menikmati karakter gending Galangkangin yang sejuk mencerahkan itu, maka ia akan mendapatkan pencerahan pikiran dan budinya sehingga ia mampu menikmati keindahan hidupnya, baik yang bersifat *niskala* (tidak kasat mata) maupun *sekala* (kasat mata).

Dari uraian di atas dapat ditegaskan bahwa penyajian bunyi gamelan banyak mengandung makna yang bersifat ikonik, indeksikal, maupun simbolik. Dari pemaknaan terhadap aspek musikologis gamelan itu tersirat banyak pesan antara lain bahwa jika seseorang hidup dalam lingkungan masyarakat, maka diperlukan landasan hidup yang kuat antara lain berupa konsep pengendalian diri, kerjasama, pensucian diri melalui perbaikan *karma* (perbuatan), cinta kasih, ketegasan, dan pencerahan/penikmatan hidup.

Daftar Pustaka

- Bandem, I Made. 1986. “Prakempa Sebuah Lontar Gambelan Bali.” Laporan Penelitian, Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar.
- Bandem, I Made. 2013. *Gamelan Bali di Atas Panggung Sejarah*. Denpasar: BP STIKOM BALI.
- Berger, Arthur Asa. 2005. *Tanda-tanda dalam Kebudayaan Kontemporer Suatu Pengantar Semiotika*. Terj. M. Dwi Mariantio. Yogyakarta: Tira Wacana.
- Dibia, I Wayan & Ballinger, Rucina. 2004. *Balinese Dance, Drama, and Music A Guide to the Performing Art of Bali*. Singapore: Periplus Editions.
- Ganap, Victor. 2017. “Ornamentasi Melisma: Estetika Vokalisasi Selestial A Cappella”, dalam Simatupang, G. R. Lono Lastoro; Raditya, Michael HB; Hermiasih, Leilani (ed.). *Daya Seni Bunga Rampai 25 Tahun Prodi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa UGM*, Yogyakarta: Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.
- Hoed, Benny H. 2008. *Semiotik dan Dinamika Sosial Budaya: Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Charles Sanders Peirce, Marcel Danesi & Paul Perron*. Yogyakarta: Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia.
- Panitia Penyusun Kamus Bali-Indonesia. 1993. “Kamus Bali-Indonesia.” Laporan Penelitian, Denpasar: Dinas Pengajaran Daerah Tingkat I Bali.
- Rembang, I Nyoman, dalam I Made Bandem, *et al.* 1975. “Panitithalaning Pegambuhan.”

Laporan Penelitian, Denpasar: Proyek Pencetakan/ Penerbitan Naskah-naskah Seni Budaya dan Pembelian Benda-benda Seni Budaya.

I Wayan Senen
Pemaknaan terhadap
Aspek Musikologis
Gamelan Bali

Senen, I Wayan. 2002. *Wayan Beratha Pembaharu Gamelan Kebyar*, Yogyakarta: Tarawang Press.

Senen, I Wayan. 2015. *Bunyi-bunyian dalam Upacara Keagamaan Hindu di Bali*. Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Sobur, Alex, 2006. *Semiotika Komunikasi*. Bandung: PT Remaja Rosdakarya.

Suarjaya, I Wayan; Supriadi, Ida Bagus Putu; Duaja, I Kadek; Kusumaningrat, Sanjana Dewa Sayu; Sujana, Putu; Wiriani, Ketut; Sthiti, Ida Ayu Sri . 2008. *Panca Yadnya*. Denpasar: Widya Dharma.

Wiana, I Ketut. 2004. *Mengapa Bali Disebut Bali?* Surabaya: Paramita.

Geomusikologi dan Aktivitas Musik Klasik Barat di Yogyakarta

38

Mei Artanto

Kini musik tak pelak lagi mengalami perkembangan dan perubahan dengan seiring berjalannya waktu, baik wilayah praktik, keilmuan, dan pertunjukan. Perkembangan dan perubahan semacam ini juga berlaku bagi keberadaan musik klasik Barat di Indonesia yang kini keberadaannya ‘teramat’ penting. Hal ini seiring dengan pesan Kearney (2010:49):

Music develops continuously over space and through time, stimulating, absorbing influences and constantly changing. As with other cultural artefacts, music – genres, instruments, performing styles – spreads from various points of origin and is adopted and adapted by other cultures.

Perjalanan musik klasik Barat di Indonesia bukanlah perjalanan yang menyisakan cerita romantisme indah semata, melainkan turut menghadirkan persoalan dikemudian hari. Persoalan ini mengacu pada keterkaitan sebuah wilayah terhadap perkembangan musik klasik Barat di Indonesia. Lantas untuk membicarakan keterkaitan tersebut kita tidak bisa melupakan kontribusi dua kota ini, yaitu Yogyakarta dan Jakarta.

Sejauh pengalaman dan pengamatan penulis terhadap musik klasik Barat di Indonesia dalam kurun waktu sepuluh tahun terakhir Yogyakarta dan Jakarta menjadi wilayah penting dalam keberlangsungan musik klasik Barat. *Mengapa Yogyakarta? Dan ada apa dengan Jakarta?*

Bagi penulis, sejauh pengalaman dan pengamatan atas dua kota ini mendapati bahwa aktifitas musikal musik klasik Barat di dua kota ini sangatlah masif, yang dalam hal ini tidak hanya sekedar masifnya pertunjukan musik tetapi juga masifnya kegiatan pengajaran. Yogyakarta dengan adanya institusi yang memiliki tradisi musikal yang kuat serta mengajarkan musik klasik Barat membuat kota ini menjadi tempat favorit untuk menimba ilmu, khususnya yang berkaitan dengan ketrampilan praktik instrumen orkestra. Sedangkan Jakarta, menurut penulis kini menjadi tempat implementasi sejauh mana ketrampilan itu diperoleh. Realita ini tidak dapat dipungkiri lagi, karena memang Jakarta menyediakan ruang implementasi ketrampilan yang cukup banyak di sana, seperti adanya kelompok orkestra. Hal itu lantas membuat aktifitas yang berkaitan dengan musik klasik Barat, khususnya implementasi ketrampilan ‘seakan’ terpusat di sana. Dan Yogyakarta ‘seakan’ hanya menjadi tempat untuk menimba ilmu, namun minim ruang implementasi ketrampilan. Lantas sejauh ini bagaimana peran Yogyakarta dalam perkembangan musik klasik Barat? Dengan basis keilmuan praktik instrumen yang kuat akankah hanya menghasilkan tenaga terampil yang kemudian beranjak ke Jakarta untuk mendapati ruang implementasi di sana, atau akan mengembangkan ruang implementasinya sendiri.

Untuk penulis, penjelasan di atas dijadikan sebagai pemantik diskusi yang lebih dalam terkait kontribusi sebuah wilayah dengan perkembangan musik. Dan untuk memperdalamnya penulis akan menggunakan perspektif *geomusicology* guna menelusuri keterkaitan antara kota Yogyakarta dan Jakarta dengan musisi dan ruang implementasinya. *Geomusicology* sebagai perspektif dalam melihat relasi antara kondisi suatu wilayah geografi dengan perkembangan musik, pertama diperkenalkan oleh Peter Hugh Nash pada tahun 1968 dalam artikelnya yang berjudul *Music Regions and Regional Music* (Purdy, 2015: 57). Bagi Nash, artikel tersebut ditujukan sebagai pemantik dan ide untuk para akademisi membuat subtopik dalam studi geografi dan musik (2015: 57). Dan di tahun 1996, Nash bersama George Carney mengembangkan perspektif

ini sebagai upaya kritis dalam melihat persoalan geo-politik dan sosio-kultural dalam musik, seperti, asal-usul, produksi dan distribusi, analisis ruang aktifitas musikal, audiens, hingga hal yang berkaitan dengan gaya musik, struktur, lirik, pemain, komposer, instrumentasi, dan media musik (2015: 57). Lantas jika ingin menggunakan *geomusicology* untuk mengupas persoalan-persoalan seperti di atas, menurut Daithi Kearney perlu untuk mempertimbangkan beberapa aspek dalam *approaches in a geography of music*, seperti mendalami sejarah perkembangan musik di suatu wilayah, melihat konteks budaya serta pola penyebarannya, produksi ruang musik, hingga persepsi wilayah terhadap musik (Kearney, 2010: 49).

Berdasarkan penjelasan mengenai *geomusicology* dan wilayah obyek kajiannya, penulis rasa tepat jika *geomusicology* digunakan sebagai pisau bedah untuk mengupas persoalan terkait kontribusi wilayah (Yogyakarta dan Jakarta) terhadap perkembangan musik (tersedianya ruang implementasi bagi musisi). Dan tidak semua persoalan dalam cakupan *geomusicology* akan dibahas dalam tulisan ini. Penulis hanya memfokuskan pada persoalan musisi dan tersedianya ruang implementasi keterampilan, yang dalam hal ini Yogyakarta dan Jakarta memiliki persoalan yang tidak sederhana.

Mengapa Yogyakarta?

Ketika membicarakan perkembangan musik klasik Barat di Indonesia, sangat tidak mungkin jika kita tidak membicarakan Yogyakarta terlebih dahulu. Menurut Kearney dalam *approaches in a geography of music* di atas, ketika ingin membicarakan perkembangan musik di suatu wilayah, kita tidak dapat melepaskan diri dari konteks kesejarahan sebuah wilayah terhadap musik (2010: 49). Maka untuk membicarakan sejarah musik klasik Barat di Indonesia, Yogyakarta menjadi tempat penting untuk diteusuri jejak kesejarahan musik klasik Barat yang dapat tumbuh subur di Yogyakarta. Dan jejak-jejak sejarah tersebut dapat kita telusuri dengan melihat beberapa literatur yang memiliki data kesejarahan musik klasik Barat di Yogyakarta.

Bramantyo dalam bukunya *Diseminasi Musik Barat ke Timur* mencatat bahwa penerimaan musik Barat di Yogyakarta telah dimulai sejak abad ke 18 di mana Kesultanan Yogyakarta, yang waktu itu dibawah kepemimpinan Sultan Hamengku Buwono VI memiliki orkestra simponi kerajaan beserta kapel di dalam istana dan ruangan konser diluar istana (Bramantyo, 2004: 171). Bahkan menurut Eritha Rohana Sitorus keberadaan orkestra di Kraton Yogyakarta sudah ada sejak masa Sultan Hamengku Buwono V, dan pada masa Sultan Hamengku Buwono V hingga Sultan Hamengku Buwono IX Kesultanan Yogyakarta memiliki sebuah orkestra yang diberi nama *Orkest Kraton Yogyakarta*, yang waktu itu dilatih oleh Walter Spies, Studer, dan Karl Gotsch (Sitorus, 2009: 37). Berdasarkan kondisi dan interaksi yang kuat antara Kesultanan Yogyakarta dengan musik klasik Barat ini lantas membuat Sultan membuka sebuah perkampungan yang dikhususkan untuk para musisi kerajaan, yang hingga saat ini perkampungan yang bernama *Kampung Musikanan* (2004: 171) masih ada keberadaannya, walaupun saat ini mungkin fungsinya sudah beralih.

Interaksi selanjutnya dapat ditelusuri melalui datangnya enam puluh lima musisi klasik Barat pada tahun 1948, di mana mereka tidak hanya bertugas untuk bermain musik saja, melainkan ikut mendidik para pemuda-pemuda yang tergabung dalam orkes sekolahan maupun orkes remaja untuk dapat menjadi guru musik (2009: 63). Situasi semacam ini yang nampaknya memberikan stimulus atas kesadaran pentingnya pendidikan musik, khususnya musik klasik Barat bagi masyarakat. Dan tak berselang lama sekitar bulan januari tahun 1952, semangat dan kesadaran atas pentingnya pendidikan musik klasik Barat ini terealisasi dengan berdirinya sekolah musik pertama di Indonesia yang diberi nama Sekolah Musik Indonesia (SMIND) yang bertempat di Yogyakarta (2009: 87). Kemunculan SMIND di Yogyakarta menjadi sebuah tonggak dimulainya babak baru bagi pendidikan musik klasik Barat di Indonesia. Dan semangat

ini yang kemudian memicu munculnya Akademi Musik Indonesia (AMI) pada tahun 1974 sebagai lembaga pendidikan musik klasik Barat untuk jenjang yang lebih tinggi (2009: 128). Seiring berjalannya waktu dan perubahan-perubahan yang terjadi di Indonesia, kedua institusi pendidikan tersebut kemudian mengalami perubahan nama, yaitu SMIND menjadi SMK N 2 Kasihan, Bantul atau SMM Yogyakarta, dan AMI menjadi Jurusan Musik yang merupakan bagian dari Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Yogyakarta.

Keberadaan dua institusi di atas, dengan tradisi sistem pengajaran musik berbasis musik klasik Barat yang kuat, dikemudian hari ‘seakan’ membentuk persepsi bahwa jika ingin menjadi seorang musisi terampil maka belajarlah di Yogyakarta. Terlebih pada waktu itu para pengajar SMIND berasal dari iklim tradisi musik klasik yang kuat, seperti Nicolai Farvolomeyef, Jos Bodmer, Gerald Kenney, Robert Fuch, Sichal, dan selebihnya merupakan guru yang berasal dari pemain Orkes Kraton Djogdjakarta (2009: 120). Berdasarkan paparan guru pengajar di atas, cukuplah wajar jika iklim pembelajaran musik klasik Barat di Yogyakarta sangatlah kuat. Dan tidak mengherankan jika mereka yang menempuh pendidikan di SMIND dan AMI diharuskan berlatih untuk mempelajari musik klasik Barat secara serius, bahkan waktu itu tidak disarankan untuk mempelajari musik selain musik klasik Barat. Kondisi dan situasi semacam ini yang menurut Kearney turut menentukan persepsi atas suatu wilayah/kota yang didasarkan pada catatan kesejarahan aktivitas proses produksi pengetahuan musik yang berbasis disiplin musik klasik Barat, yang selanjutnya turut menentukan pola preferensi musik hingga kualitas musisinya (2010: 49).

Berdasarkan hal seperti di atas, lantas tidak begitu mengherankan jika sampai saat ini, dengan keberadaan dua institusi tersebut menjadikan Yogyakarta sebagai salah satu tempat untuk mempelajari musik klasik Barat. Hal semacam itu yang semakin menguatkan bahwa Yogyakarta secara geokultural menjadi kota pendidikan, termasuk pendidikan musik klasik Barat. Namun situasi pendidikan yang berbasis musik klasik Barat ini nampaknya hanya berlangsung dalam institusi formal saja dengan melahirkan para musisi terampil, sedangkan pendidikan untuk masyarakat umum, seperti dalam bentuk aktifitas pertunjukan musik klasik Barat justru masih terasa kurang. Musisi-musisi yang terampil, yang berasal dari dua instansi justru kemudian banyak yang mengimplementasikan keterampilannya di Jakarta. Situasi semacam ini yang dirasa penulis kurang begitu seimbang, di mana Yogyakarta dengan adanya institusi pemerintah berbasis pendidikan musik klasik Barat ‘seakan’ hanya menghasilkan tenaga terampil yang menyokong aktivitas pertunjukan musik di Jakarta. Lantas bagaimana dengan Yogyakarta sendiri? Dan ada apa dengan Jakarta?

Suburnya Aktifitas Musikal Jakarta

Jika mendengar kota Jakarta, bagi kebanyakan orang akan berfikir tentang ibu kota negara, kota metropolitan, pusat perekonomian, dan suatu wilayah dengan beribu harapan agar mencapai kehidupan yang lebih baik. Sebagai pusat pemerintahan negara ini sangat wajar jika segala aktifitas di beberapa sektor terpusat di sana, termasuk perekonomian yang membuat orang ingin berbondong-bondong mengadu nasib di sana. Apakah mungkin karena alasan seperti itulah kemudian para musisi terampil yang dulunya menempuh pendidikan di Yogyakarta kemudian beranjak ke Jakarta untuk menyalurkan ketrampilannya. Jika begitu, mengapa demikian?

Jakarta, merupakan wilayah yang tidak hanya sekedar dianggap sebagai ibu kota negara, melainkan jauh dari masa sebelum merdeka, wilayah tersebut merupakan wilayah strategis di pulau Jawa. Dan karena kondisi yang strategis inilah kemudian turut membawa musik klasik Barat mengalami perkembangan yang cukup pesat kala itu, seperti banyaknya kelompok-kelompok orkestra yang bermunculan. Sebelum kedatangan Jepang ke Indonesia, pada tahun 1940 di Batavia (nama sebelum menjadi Jakarta) terdapat sebuah orkestra dengan nama *Orkes*

Radio van Batavia yang didalamnya terdiri musisi dari berbagai negara dan musisi pribumi dengan tingkat keterampilan yang tinggi (2009: 33). Di waktu yang bersamaan pertunjukan yang berbasis pada musik klasik Barat juga marak diselenggarakan di Batavia, salah satu pemicunya yaitu munculnya kelompok *kunstkring* sebagai perhimpunan yang mempelajari dan mengapresiasi seni, seperti musik klasik Barat (2009: 34-35). Menurut Amir Pasaribu, kelompok *kunstkring* dengan program untuk mendatangkan kelompok musik dari luar negeri, turut andil dalam keberhasilan mendatangkan musisi Eropa yang semula memiliki agenda perjalanan ke Australia untuk dapat konser di Hindia Belanda (2009: 34-35).

Selanjutnya pada tahun 1948 datang para musisi dari Belanda dengan jumlah yang cukup besar, selain bertujuan untuk konser kedatangan mereka memiliki tujuan untuk membentuk orkes simfoni yang kala itu diberi nama *Orkes Radio Philharmonis* (2009: 63). Mereka lantas menyelenggarakan konser secara rutin dua minggu sekali di Taman Raden Saleh Jakarta, dan repertoar yang dibawakan merupakan repertoar standart konser musik klasik Barat, seperti karya dari Schubert, Smetana, Handel, J.S. Bach, Dvorak, Gluck, Brams, Mozart, Saint-Saens, dan Beethoven (2009: 63). Selain *Orkes Radio Philharmonis*, di tahun yang sama di Jakarta juga terdapat *Orkes van Studio Batavia* dibawah pimpinan Jos Kleber (2009: 64). Kondisi kehidupan musik klasik Barat yang begitu subur di tahun 1949 lantas turut menghadirkan sebuah orkestra yang bernama *Orkes Saraswati* pada bulan september 1949 (2009: 67). Anggota dari orkes ini merupakan para musisi Indonesia yang dipimpin oleh kondakter dari luar yaitu Nicolai Varfolomeyef (2009: 67). Selang tiga tahun, yaitu di tahun 1952 juga muncul orkestra yang bernama *Orkes Radio* (O.R.D), dibawah pimpinan Henk Te Strake serta berbasis di RRI orkestra ini lantas melakukan konser dengan membawakan repertoar dari beberapa komposer, seperti Henry Purcell, Haydn, Richard Strauss, dan Gouned (2009: 98).

Suburnya aktifitas musik klasik Barat di Jakarta pada tahun-tahun tersebut akhirnya tidak bisa bertahan lama. Hal ini dikarenakan adanya kebijakan-kebijakan politis negara yang membuat, seperti *Orkes Radio Philharmonis* dipulangkan pada tahun 1950 oleh tokoh-tokoh Indonesia waktu itu, dan masalah yang lain seperti masalah pendanaan, karena orkes-orkes yang muncul pada waktu itu merupakan orkestra swasta (2009: 73 dan 124). Atas kondisi seperti itu maka wajar jika orkestra dengan pendanaan mandiri atau swasta gulung tikar. Setelah kondisi yang cukup buruk dalam dunia musik orkestra di Jakarta, titik cerah muncul di tahun 1968 dengan munculnya sebuah orkestra yang diprakasai oleh Gubernur DKI Jakarta pada waktu itu, yaitu Mayjen Ali Sadikin, dengan nama *Orkes Simfoni Jakarta* (2009: 131). Dan dimulai dari *Orkes Simfoni Jakarta* ini, kemudian banyak disusul munculnya orkestra yang mengikuti perkembangan musik dengan jamannya.

Catatan kesejarahan perkembangan musik klasik Barat seperti di atas, telah menyajikan sebuah informasi perihal kondisi perkembangan musik klasik Barat pada waktu itu. Pola kemunculan orkestra yang ada pada waktu itu, seperti naik turunnya kondisi orkestra, hidup matinya orkestra, dan pergantian nama orkestra, nampaknya diikuti dengan perkembangan dan kemunculan orkestra di Jakarta pada saat ini. Hal tersebut lantas menggiring kita pada pandangan Ryecroft mengenai keterkaitan musik dengan kondisi geografi, ketersediaan sumber daya ekonomi, gejala wacana politik, dan perubahan tatanan sosial dimasyarakat yang berpengaruh pada perkembangan musik di suatu wilayah (2010: 48). Maka dengan kemunculan orkestra yang cukup banyak di dua dekade terakhir ini berpengaruh pada meningkatnya kebutuhan musisi orkestra di Jakarta. Hal itu lantas memberi ruang kepada para musisi yang mengenyam pendidikan musik klasik Barat di Yogyakarta untuk mengaplikasikan keterampilannya dan menambah pengalaman bermusik di Jakarta.

Aktifitas musisi yang menuju Jakarta untuk mengimplementasikan ketrampilannya sudah berlangsung cukup lama, bahkan ketika penulis menempuh pendidikan musik di SMM tahun

2005 praktik semacam ini sudah sangat masif dilakukan. Maka tidak mengherankan jika muncul sebuah persepsi tentang kota Jakarta sebagai tempat tujuan para musisi klasik Barat dari Yogyakarta untuk mengaplikasikan keterampilannya. Selain berposisi sebagai kota yang strategis dan merupakan ibu kota negara, hal lainnya disebabkan oleh aktivitas pertunjukan yang berbasis musik klasik Barat cukup subur di sana. Dan kebanyakan musisi yang mengisi kursi musisi orkestra di Jakarta merupakan lulusan dari SMM Yogyakarta dan AMI atau Jurusan Musik, FSP, ISI Yogyakarta.

Musisi "Antara" Yogyakarta dengan Jakarta

Penjelasan mengenai kesejarahan kedua kota di atas memberikan sebuah gambaran dan informasi tentang keterkaitan wilayah dengan perkembangan musik klasik Barat di Indonesia. Melalui uraian di atas, secara tidak langsung menasbihkan kembali adanya pertalian antara Yogyakarta dan Jakarta, khususnya dalam kaitannya dengan aktifitas distribusi musisi orkestra.

Tahun 2005, merupakan tahun di mana penulis berinteraksi langsung dengan musik klasik Barat melalui menempuh pendidikan di SMM Yogyakarta dengan pilihan instrumen flute. Setelah menempuh pendidikan selama tiga tahun, lantas di tahun 2008 penulis melanjutkan studi di Jurusan Musik, FSP, ISI Yogyakarta dengan minat utama *music performance*. Dengan masuk minat utama *music performance* ini penulis dituntut untuk memiliki keterampilan praktik musik secara 'ideal', karena mahasiswa dengan minat tersebut diharuskan melaksanakan *recital* dengan membawakan repertoar tertentu. Tuntutan semacam ini juga dirasakan oleh semua mahasiswa, hal ini disebabkan karena disetiap ujian akhir semester mata kuliah praktik instrumen mereka juga dituntut untuk memainkan repertoar musik klasik Barat secara baik. Atas dasar pengalaman tersebut penulis merasa bahwa mereka (musisi) yang mengenyam pendidikan di SMM maupun Jurusan Musik, FSP ISI Yogyakarta yang berada di Yogyakarta ini secara sadar tubuh mereka telah dipersiapkan untuk memiliki keterampilan yang baik dalam memainkan musik klasik Barat.

Berdasarkan beberapa pengalaman beraktifitas musik di Jakarta, kala itu perkembangan orkestra memang sudah pesat dengan banyak bermunculannya orkestra profesional yang berbasis pada swasta. Sayangnya tidak semua orkestra memilih untuk memainkan repertoar musik klasik, melainkan cenderung memilih aransemen musik populer sebagai repertoar musiknya. Atas dasar pengalaman tersebut lantas membuat penulis berpikir bahwa tidak semua ruang implementasi keterampilan dalam bermusik sesuai dengan apa yang telah dipelajari, yang dalam hal ini memainkan repertoar musik klasik Barat. Hal tersebut dikarenakan orkestra dengan basis musik klasik Barat tidak banyak jumlahnya, selain itu ada pula yang kemudian aktivitasnya berkurang bahkan ada yang kemudian vakum.

Situasi semacam ini dapat kita lihat melalui perbandingan antara orkestra dengan basis musik klasik Barat dengan *light* orkestra. Tabel 1 dan 2 memuat data nama orkestra yang berada di Jakarta berdasarkan pengalaman dari musisi orkestra yang aktif menggeluti dunia orkestra sejak tahun 2003 hingga saat ini, sekaligus kategorisasi orkestra format musik klasik Barat dengan orkestra format musik non-klasik Barat atau *light* orkestra (Neddy, 11 Oktober 2016).

| No | Orkestra | Status |
|----|--------------------------------|--------|
| 1. | Jakarta Symphony Orchestra | Aktif |
| 2. | Jakarta Concert Orchestra | Aktif |
| 3. | Concordia Orchestra | Aktif |
| 4. | Amadeus Orchestra | Aktif |
| 5. | Nusantara Symphony Orchestra | Vakum |
| 6. | Jakarta Philharmonic Orchestra | Vakum |

Tabel 1.
Orkestra klasik
musik barat dan
status keaktifannya

Selain dari nama tersebut, terdapat nama *Twilite Orchestra* yang cakupan wilayah aktifitas pertunjukan musiknya tidak dapat dikategorikan ke dalam satu kategori. Hal ini disebabkan oleh aktifitas pertunjukan *Twilite Orchestra* yang berbasis pada moment atau tema sebuah acara musik, sehingga format dan repertoarnya bervariasi mengikuti acara pertunjukan musik, seperti repertoar musik klasik Barat, aransemen lagu-lagu daerah di Indonesia, dan aransemen musik pop (Neddy, 11 Oktober 2016).

Jika kita amati tabel tersebut, terlihat kondisi yang tidak seimbang antara orkestra nerbasis musik klasik Barat dan musik non-klasik Barat. Akan tetapi disisi lain tabel di atas mengisyaratkan bahwa perkembangan musik orkestra di Jakarta dalam kurun waktu 20 tahun terakhir berjalan begitu cepat. Hal itu dapat kita lihat pada daftar nama orkestra di Jakarta yang penulis catat kemunculannya per-sepuluh tahun, dari tahun 1900-an hingga 2010-an pada tabel 3.

| No | Orkestra | Status |
|----|--------------------------|--------|
| 1. | Erwin Gutawa Orkestra | Aktif |
| 2. | Magenta Orkestra | Aktif |
| 3. | Oni & Friends Orkestra | Aktif |
| 4. | Avo Victoria Orkestra | Aktif |
| 5. | Dwiki Dharmawan Orkestra | Aktif |
| 6. | Purwacaraka Orkestra | Aktif |
| 7. | Aminoto Chozin Orkestra | Aktif |

Tabel 2.
Orkestra dengan
musik non-klasik
Barat dan status
keaktifannya

| Tahun | Nama Orkestra | Pendiri/Kondakter |
|---------|---|--|
| 1990-an | Batavian Staff Orchestra | Nico Gerharz (Pattiasina, 2016) |
| 1910-an | Bataviasche Philharmonic Orchestra | - |
| 1930-an | Orkestra NIROM (<i>Nederlandsch-Indische Radio Omroep Maatschappij</i>) | Theo van der Bijl dan Pickler Trio (Pattiasina, 2016) |
| 1940-an | Orkes Radio van Batavia (Sitorus, 2009: 33) | - |
| | Radio Philharmonic Orchestra | Yvon Barspul dan Herman van der Vegt (Sitorus, 2016) |
| | Orkes Kamar (chamber orchestra) | Fritz Hinze Trio (Pattiasina, 2016) |
| | Cosmopolitan Orchestra | Jos Cleber Trio (Pattiasina, 2016) |
| | Orkes Saraswati | Nicolai Varfolomeyef (Sitorus, 2009: 67) |
| | Orkes Studio Jakarta | Soetedjo (Pattiasina, 2016) |
| 1950-an | Orkes Radio Jakarta | Henk Te Strate |
| 1960-an | Orkes Simfoni Jakarta | Ali Sadikin/Wheeler Backett/FX Sutopo/ Amir Katamsi/Yudianto Hinupurwadi (Susilo, 1012: 111, 116, 118) |
| 1970-an | Jakarta Philharmonic Orchestra | Yudianto Hinupurwadi (http://musicalprom.com/) |
| 1980-an | Nusantara Chamber Orchestra | Yazeed Djamin (http://news.liputan6.com/) |
| | Nusantara Symphony Orchesrta | Miranda S. Goeltom/Edward C. Van Ness (http://www.artsinfo.artsindonesia.com/) |
| 1990-an | Indonesian Philharmonic Orchestra | Ilham Habibie/Yazeed Djamin (http://news.liputan6.com/) |
| | Twilite Orchestra | Addie MS (http://news.liputan6.com/) |
| | Parahyangan Chamber Orchestra tahun 1999 | Avip Priatna (http://www.jakartaconcertorchestra.com/) |
| | Erwin Gutawa Orkestra | Erwin Gutawa (http://www.izaybiografi.com/) |

| | | |
|--|-----------------------------------|---|
| Berbagi Musik Persembahan untuk Sang Maha Guru | 2000-an Jakarta Chamber Orchestra | Avip Priatna (http://www.jakartaconcertorchestra.com/) |
| | Magenta Orkestra | Andi Rianto (http://magentaorchestra.com/) |
| 44 | Jakarta Symphony Orchestra | Stephen Tong (http://musicalprom.com/) |
| | Dwiki Dharmawan Orkestra | Dwiki Dharmawan |
| Tabel 3. Keberadaan orquestra dari tahun 1990 hingga 2010 | Purwacaraka Orkestra | Purwacaraka |
| | Aminoto Chozin Orkestra | Aminoto Chozin |
| | 2010-an Oni & Friends Orkestra | Oni Kriswinarno |
| | Jakarta Concert Orchestra | Avip Priatna (http://www.jakartaconcertorchestra.com/) |
| | Concordia Orchestra | Budi Utomo Prabowo (Budi Utomo Prabowo, wawancara, 23 Oktober 2016.) |
| | Jakarta City Philharmonic | Dewan Kesenian Jakarta dan Badan Ekonomi Kreatif (Bekraf) (http://dkj.or.id) |

Jika di amati tabel 3 tersebut, perkembangan orkestra dapat terlihat dari tahun 1900-an sampai 2010-an. Selama kurun waktu itu, berdasarkan data yang dapat dikumpulkan pesatnya kemunculan orkestra terletak pada kurun waktu 1940-an, 1980-an, dan puncaknya ada pada tahun 1990-an hingga 2010-an. Dan tidak menutup kemungkinan banyak nama-nama orkestra selain di atas yang belum dituliskan karena keterbatasan akses data.

Melihat pesatnya perkembangan musik orkestra di Jakarta seperti tabel di atas nampaknya berdampak pada meningkatnya kebutuhan musisi orkestra. Alhasil musisi yang berada dan menempuh pendidikan musik klasik Barat di Yogyakarta dibutuhkan untuk mengisi kursi-kursi musisi orkestra di Jakarta. Dan menurut Neddy, yang merupakan salah satu musisi yang berpengalaman bermain bersama orkestra di Jakarta, mengatakan bahwa saat ini kurang lebih sekitar 80% musisi yang mengisi kursi musisi orkestra di Jakarta merupakan musisi yang berasal dan pernah mengenyam pendidikan musik kalsik Barat di Yogyakarta (Neddy, 11 Oktober 2016). Lantas dengan data tersebut tidak dapat dipungkiri lagi bahwa secara tidak langsung saat ini Yogyakarta dengan adanya institusi pendidikan musik klasik Barat telah menjadi penghasil dan pensuplai musisi orkestra-orkestra di Jakarta. Capaian ini barangkali perlu diapresiasi, karena dengan begitu terlihat bahwa institusi pendidikan tersebut berhasil dalam menyetak para musisi terampil.

Jika seperti itu, lantas bagaimana dengan kondisi di Yogyakarta sendiri, apakah hanya sebatas menjadi penghasil dan pensuplai tenaga terampil musik klasik Barat untuk orkestra di Jakarta? Ataukah musisinya juga turut membangun ekosistem musik di Yogyakarta yang merupakan tempat mereka menuntut ilmu. Munculnya pertanyaan ini dipicu dari kegelisahan penulis atas minimnya aktifitas musikal yang berbasis musik klasik Barat diluar dari kepentingan pemenuhan tugas pendidikan. Dan jika melihat catatan sejarah Yogyakarta sebagai basis pendidikan musik klasik Barat di Indonesia, maka minimnya aktifitas musikal semacam ini menjadisebuah catatan yang kurang begitu mengenakan. Apalagi jika dibandingkan dengan keberhasilan Yogyakarta dalam mencetak musisi terampil yang kini justru mengisi kuota 80% dari keseluruhan musisi yang ikut disetiap pertunjukan musik orkestra di Jakarta. Berdasarkan tinjauan di atas, memang situasi yang terjadi di Yogyakarta terkait musik klasik Barat begitu adanya. Dibalik kondisi kurang begitu baik musik klasik Barat di Yogyakarta, titik cerah muncul dari aktivitas pertgelaran musik klasik Barat dari kelompok-kelompok kecil atau komunitas musik. Kelompok atau komunitas musik ini seperti (1) *Ansambel Musik Anak dan Remaja Indonesia* atau AMARI, (2) *Indonesia Youth Symphony Orchestra* atau IYSO (yang beberapa tahun terakhir aktifitasnya tidak lagi masif), (3) dan *Yogyakarta Brass Ensemble* atau YK Brass.

Dedikasi terhadap perkembangan musik klasik Barat di Yogyakarta mereka buktikan dengan melaksanakan program pertunjukan musik. Seperti pada tanggal 9 Oktober 2016 dengan tajuk *AMARI goes to Forest*, AMARI menggelar konser ditempat yang tidak pada umumnya konser musik klasik Barat, seperti *concert hall*, melainkan di Amphitheater Hutan Pinus Mangunan, Imogiri dengan lokasi ditengah-tengah hutan pinus.

Sedangkan untuk IYSO sendiri, mereka memiliki rangkaian program musik yang tertata dengan baik, seperti *orchestra rehearsal*, *conducting fellowship*, *open rehearsal*, *young people concert*, diskusi bersama, *score reading guidance*, *chamber music*, dan ditutup dengan *symphonic concert*,



Gambar 1.
AMARI goes to Forest
(Dokumen Pribadi, 09-10-2016)



Gambar 2.
IYSO Music Camp and Concert di Concert Hall
Taman Budaya Yogyakarta, 22 Agustus 2015.
(Dokumen Iqbal Raharja Maulana)



Gambar 3.
IYSO Persembahan Suara Muda di Auditorium
Driyakarya Universitas Sanata Dharma
Yogyakarta, 09 Oktober 2016.
(Dokumen Iqbal Raharja Maulana)

yang sudah berlangsung di tahun 2015 dan 2016 (Maulana, 17 Oktober 2016). Namun cukup disayangkan mereka tidak lagi hadir untuk meramaikan aktifitas musikal dua tahun terakhir ini.

Untuk selanjutnya kelompok terakhir, sebagaimana tampak pada Foto 3 di atas, yaitu *Yogyakarta Brass Ensemble* aktifitas yang mereka lakukan menurut penulis cukup menarik untuk diamati. Hal itu dikarenakan selain aktifitas mereka sebagai musisi di Jakarta, mereka mampu meluangkan waktu untuk meramaikan aktifitas musikal di Yogyakarta. Seperti di tahun 2015-2016 mereka memiliki program *tour concert* ke sejumlah tempat di Yogyakarta, seperti di Amphitheater Hutan Pinus Mangunan Imogiri, *Pekan Budaya Masuk Kampus* di

Gambar 4.

Tribute Tchaikowsky di Pendopo Tembi,
21 Maret 2013 (Dokumen YK Brass)



Gambar 5.

YK Brass dalam konser *AMARI goes to Forest*
(Dokumen Pribadi, 09-10-2016)



Gambar 6.

YK Brass on the street di Monumen Tugu
Yogyakarta, 12 Oktober 2016
(Dokumen YK Brass)



Universitas Muhamadiyah Yogyakarta, *YK Brass on the street* di Monumen Tugu Yogyakarta, Auditorium Jurusan Musik, FSP, ISI Yogyakarta, dan akan ditutup di Universitas Negeri Surabaya (Utama, 15 Oktober 2015).

Adanya aktifitas seperti yang dilakukan oleh tiga kelompok di atas telah memberi angin segar bagi aktifitas musikal di Yogyakarta. Munculnya kelompok dan komunitas seperti AMARI dan YK Brass ini membuat musik klasik Barat semakin membumi dan terjangkau untuk dinikmati masyarakat Yogyakarta. Hal itu dapat dilihat dari tempat pertunjukan musik yang bervariasi, seperti penggunaan ruang pendopo, ruang hijau (Amphitheater Hutan Pinus Mangunan, Imogiri), dan ruang bersejarah (Monumen Tugu Yogyakarta). Pengelolaan ruang pertunjukan semacam ini bagi Jazeel (2005) dan Whiteley (2004) berpengaruh pada pembentukan ruang sosial yang menghadirkan pengalaman musikal sebagai upaya memantik kesadaran bahwa masyarakat terdapat musik semacam itu (2010: 55).

Atas dasar hal itu maka sekarang sudah semakin jelas bahwa Jakarta, dengan adanya *symphony orchestra*, *philharmonic orchestra*, dan *light orchestra* sebagai sajian hiburan digedung-gedung konser, yang kemungkinan hanya dinikmati oleh kaum-kaum elite saja membuat kota ini layak disebut sebagai *the city of capital*. Kondisi yang berbeda diperlihatkan Yogyakarta, di mana disaat banyak para musisi yang mengenyam pendidikan di kota ini mengaplikasikan keterampilannya di Jakarta, tetap masih ada kelompok-kelompok –meminjam Tonnies– *gemeinschaft* yang peduli untuk membumikan dan mengedukasi masyarakat terhadap musik klasik Barat dengan pertunjukan musik yang terprogram dan membumi. *Gemeinschaft* merupakan sebuah konsep dari Ferdinand Tonnies untuk menyebut suatu kelompok yang muncul karena adanya kesamaan pikiran, rasa, visi, dan kesadaran untuk melakukan sesuatu di masyarakat (Martono, 2012: 45). Dan pada akhirnya mereka yang memilih sikap berbeda, seperti AMARI dan YK Brass, justru dapat menunjukkan kekuatan musik di masyarakat yang bagi Smith (1997) tidak hanya sekedar mementingkan hubungan yang berbasis modus ekonomi (2010). Melainkan mereka, yaitu para musisi ini (yang mengenyam pendidikan di Yogyakarta dan yang mengimplementasikan ketrampilan di Jakarta) dapat berkontribusi lebih kepada masyarakat sebagai publik intelektual dengan tujuan menyalurkan pengetahuan akan musik melalui pertunjukan musik (lihat Sandlin, Schluct, dan Burdick, ed., 2010: 628).

Kesimpulan

Berdasarkan paparan di atas, dapat kita tangkap bahwa antara Yogyakarta dan Jakarta memiliki kondisi geokultural yang berbeda sekaligus latarbelakang kesejarahannya. Melalui catatan kesejarahan tersebut, secara tidak langsung kita semakin mengetahui apa yang kemudian menyebabkan suatu kota memiliki persepsi tertentu, terkait keberadaan sebuah musik. Jakarta, dengan catatan kesejarahan perkembangan musik klasik Barat, nampaknya tetap akan menjadi Jakarta dengan hiruk pikuk aktivitas perekonomiannya seperti saat ini, dan hiburan yang berbasis musik orkestra akan tetap berlangsung selama para pemodal terus menyuplai dan mendukung segala program pertunjukan musik sebagai *art market*. Sedangkan Yogyakarta, dengan catatan sejarah beserta segala kondisinya saat ini sebagai penyuplai 80% musisi ke Jakarta, ternyata masih memiliki kelompok musisi yang peduli untuk meramaikan aktifitas musikal di Yogyakarta melalui pertunjukan musik klasik Barat sebagai upaya mengedukasi masyarakat.

Selain adanya kelompok-kelompok tersebut sebagai pelipurlara atas minimnya aktifitas musik klasik Barat di Yogyakarta, bukti keseriusan terhadap perkembangan musik klasik Barat di Yogyakarta diwujudkan oleh Pemerintah DIY yang menjalin kerjasama dengan *Melbourne Symphony Orchestra*. Rangkaian program kerjasama yang dimulai pada tahun 2015, telah terealisasi pada tanggal 23 Oktober 2016 dengan program *music camp* selama satu minggu, di mana para siswa-siswi SMM Yogyakarta, mahasiswa-mahasiswi Jurusan Musik, FSP, ISI

Yogyakarta, dan Jurusan Musik, FBS, UNY terpilih mengikuti workshop bersama perwakilan dari *Melbourne Symphony Orchestra*. Kiranya pencapaian yang baik seperti ini dapat dijadikan pemantik untuk menggugah kesadaran akan pentingnya keberlangsungan ekosistem musik klasik Barat di Yogyakarta, di mana para musisi tidak sekedar menghibur para penonton saja melainkan menjadi barisan terdepan untuk membagi pengetahuan kepada masyarakat melalui aktifitas musik klasik Barat yang lebih masif. Untuk itu mari kita tunggu bersama perkembangannya.

Daftar Pustaka

- Bramantyo, Triyono. 2004. *Diseminasi Musik Barat ke Timur*. Yogyakarta: Yayasan untuk Indonesia.
- DKJ. 2016. "Konser Jakarta City Philharmonic Edisi 1: Lanskap Skandinavia, Rabu 23 Oktober 19:00 WIB" dalam *Dewan Kesenian Jakarta*. Poster elektronik beranotasi. Dalam <http://dkj.or.id/komite/jakarta-city-philharmonic-edisi-perdana/>, diunduh pada tanggal 10 Juli 2018.
- Kearney, Daithi. 2010. *Listening for Geography: the relationship between music and geography*. Chimera Vol. 25, pp. 47-76.
- Martono, Nanang. 2012. "Sosiologi Perubahan Sosial: Perspektif Klasik, Posmodern, dan Poskolonial. Yogyakarta: Rajawali Pers.
- Martono, Nanang. 2012. *Sosiologi Perubahan Sosial: Perspektif Klasik, Modern, Postmodern, dan Poskolonial*. Jakarta: Rajawali Press.
- Pattiasina, Yasintha. 2015. *Orkestra yang Bertumbuh di Indonesia Pra-Kemerdekaan*, <http://musicalprom.com/2015/08/15/orkestra-yang-bertumbuh-di-indonesia-pra-kemerdekaan/>, diunduh pada tanggal 21 Oktober 2016.
- Pattiasina, Yasintha. *Orkestra yang Bertumbuh di Indonesia Pra-Kemerdekaan*, <http://musicalprom.com/2015/08/15/orkestra-yang-bertumbuh-di-indonesia-pra-kemerdekaan/>, diunduh pada tanggal 21 Oktober 2016.
- Purdy, Britnae A. 2015. *Journal of Mason Graduate Research, Volume 2 Number 2: Here and Nowhere: A Critical Analysis of Geomusicology*. George Mason University.
- Sandlin, Jennifer A, Brian D. Schultz, Jake Burdick, ed. 2010. *Handbook of Public Pedagogy: Educational and Learning Beyond Schooling*. New York: Routledge.
- Sitorus, Eritha Rohana. 2009. *Amir Pasaribu: Komponis, Pendidik & Perintis Musik Klasik Indonesia*. Yogyakarta: Media Kreatifa.
- Susilo, Y.Edhi Susilo. 2012. "Orkes Simfoni Jakarta dalam Perspektif Habitus Bourdieu," dalam *Journal of Urban's Society Arts*, Vol.12 No.2, Oktober, 110-123.

Webtografi

- http://magentaorchestra.com/?page_id=399, diunduh pada tanggal 23 Oktober 2016.
- <http://musicalprom.com/2013/06/25/catatan-jakarta-sekelumit-perjalanan-orkes-orkes-ibukota/>, diunduh pada tanggal 23 Oktober 2016.
- <http://news.liputan6.com/read/19674/komposer-yazeed-djamin-tutup-usia>, 10 September 2001, diunduh pada tanggal 23 Oktober 2016.
- http://www.artsinfo.artsindonesia.com/html/body_nusantara.html, diunduh pada tanggal 23 Oktober 2016.
- <http://www.izaybiografi.com/2016/01/biografi-penghargaan-erwin-gutawa.html> , diunduh pada tanggal 23 Oktober 2016.
- <http://www.jakartaconcertorchestra.com/orchestra/>, diunduh pada tanggal 23 Oktober 2016.

Narasumber

Benecditus Neddy

Budi Utomo Prabowo

Satya Utama

Mei Artanto

Geomusikologi dan

Aktivitas Musik

Klasik Barat di

Yogyakarta

Primitivisme Musik

Royke B. Koapaha

50

Saat ini istilah *world music* tidak terlalu asing bagi penggemar musik, khususnya musik-musik etnis maupun musik yang tidak dalam arus umum. Dengan adanya wadah berupa pesta-pesta musik di berbagai belahan bumi, *world music* menjadi semacam genre musik yang berkembang pesat. Sebagai contoh saja *World Music Festival Miami*, *Gnaoua Festival*, *World Music Festival Chicago*, *Sierra Nevada World Music Festival*, *Rainforest World Music Festival Malaysia*, dan masih banyak lagi. Musik yang lebih dipahami secara inklusif membuka peluang berkembangnya berbagai gaya musik yang tidak hanya bersumbu pada musik diatonis Barat saja. Sesuai dengan pendapat dari Bakan (2012: 3), ada lima proposisi yang digunakan untuk parameter musik, yaitu:

The basic property of all music is sound, the sounds (and silences) that comprise a musical work are organized in some way, sounds are organized into music by people; thus, music is a form of humanly organized sound, music is a product of human intention and perception, the term music is inescapably tied to Western culture and its assumptions.

Parameter ini membuka peluang untuk mengakui musik dari berbagai bangsa-bangsa sebagai bagian dari kekayaan musik yang ada di dunia dalam posisi yang setara (selengkapnya lihat Bakan, 2012: 3-7).

Adanya genre *world music* turut membuka peluang munculnya musik-musik dari berbagai bangsa, entah dalam bentuk (yang dianggap) masih asli, maupun pengembangan-pengembangan. Di Indonesia bentuk pengembangan-pengembangan ini secara umum dikenal dengan sebutan kreasi baru. Pada genre ini tidak jarang ditampilkan musik bergaya primitif yang dengan mudah dapat dilihat pada penampilan dari berbagai musisi pada pesta-pesta musik yang disebutkan di atas (sebagai contoh dapat dilihat di Youtube.com).

Gaya musik primitif memang tidak terlalu asing kita dengar pada pembicaraan sehari-hari, khususnya di antara musisi. Asal musisinya bertelanjang dada dan menggunakan alat musik sederhana, dengan badan yang dicoreng-moreng, maka dikatakan musik primitif; asal menggunakan instrumen antah-berantah yang tidak jelas asal-usulnya dan bernyanyi seperti orang yang sedang kesurupan, maka dikatakan sebagai musik primitif. Intinya, asal tidak bergaya musik klasik, musik populer, atau musik-musik tradisi yang sudah dikenal luas seperti misalnya gamelan, dan penampilan pelakunya seperti dari suku-suku pedalaman yang masih sederhana, maka sering dikatakan sebagai musik primitif.

Sebenarnya apa pengertian musik primitif, dan bagaimana sejarahnya dalam wilayah musik? Dari pengalaman penulis bergaul dengan mahasiswa musik, rekan-rekan musisi, apalagi dengan masyarakat awam, agaknya istilah ini kurang dipahami dengan benar, termasuk sejarahnya. Berbagai buku sejarah musik dan ensiklopedi musik memang menyinggung gaya musik ini, namun pada umumnya hanya sekilas saja. Dari gejala ini penulis mendapat ide untuk menelusuri pemahaman primitif, khususnya dalam wilayah musik sehubungan dengan sejarahnya. Penelusuran ini dibatasi pada sejarah selingkar perkembangan awalnya saja. Tulisan ini lebih merupakan penelitian awal daripada sebuah penelitian yang mendalam dan holistik-komprehensif gaya musik primitif atau primitifisme. Diharapkan tulisan ini dapat menjadi stimulus bagi penelitian-penelitian selanjutnya, khususnya gaya musik primitif dalam sejarah musik seni.

Seputar Pengertian Primitif

Hingga kini masih banyak orang yang memberi citra negatif pada arti kata *primitif*. Dengan mendengar kata ini maka terbayang suatu upacara suku pedalaman yang aneh dan misterius, tarian pemujaan yang liar, ritual agama yang penuh daya magis dan kejam, kanibalisme, dan hal-hal sensasional lainnya. Ini bukan hal yang baru. Pemikiran-pemikiran maupun perilaku-perilaku primitif yang penuh tahayul, kekanak-kanakan, tidak kritis, dan sebagainya itu telah dikokohkan melalui penelitian-penelitian dengan bahan-bahan informasi yang serampangan, juga dengan bukti-bukti yang tidak teratur, namun dengan judul-judul yang mentereng seperti *The Mystic Rose* (1902) dan *The Golden Bough* (1935) (lihat Pritchard, 1984: 11). Berikut kutipan dari *The Mystic Rose*, terjemahannya kira-kira demikian: (Crawley, 1902:101-102)

“...musuh yang dibunuh dimakan dagingnya dan darahnya diminum oleh orang buas itu dalam rangka untuk memperoleh kekuatan dan keberanian ... tahayul kuno mengatakan bahwa memakan daging manusia mendatangkan keberanian, menjadikan pahlawan yang tak terkalahkan...”

Pada dasarnya kata *primitif* inheren dengan rasis. Tidak saja dengan pemaparan perbuatan atau perilaku dari suatu suku tertentu, namun hingga pemaparan sisi fisiologisnya pun menunjukkan hal itu. Seorang antropolog pada paruhan kedua abad ke19, Carl Vogt, menggambarkan orang negro atau Afrika memiliki banyak kesamaan, baik mental, moral, dan struktur fisik dengan “kera antropoid” daripada manusia. “...*leher pendek, tungkai yang panjang dan kurus, perut yang terjumbai,...*” Cox, 2007:11)

Pemaknaan kata primitif yang agak negatif atau diskriminatif semakin jelas dengan melihat disiplin ilmu folklor awal sekitar sebelum Perang Dunia ke 2. Para sarjana antropologi pada saat itu membatasi folklor pada kebudayaan petani desa Eropa saja. Kebudayaan di luar orang Eropa dikatakan sebagai kebudayaan primitif. Ini merupakan bagian dari anggapan bahwa kebudayaan di luar Eropa lebih rendah daripada kebudayaan petani desa Eropa, apalagi dengan kebudayaan kota Eropa atau kebudayaan bangsawan Eropa (Danadjaja, 1984:2).

Berbeda dengan pendapat di atas, para antropolog kebudayaan yang pernah hidup di dalam lingkungan masyarakat primitif sudah tentu mempunyai pandangan yang jauh lebih positif, bahkan dapat dikatakan sebaliknya. Intinya, hal yang keliru jika memandang kebudayaan primitif dengan perspektif romantik maupun dengan cara superior dari jaman rasionalisme. Menurut pengertiannya, kaum romantisi memandang orang primitif itu masih berjiwa seperti kanak-kanak, jadi belum mengenal masalah-masalah seperti orang modern. Sedang sikap rasionalis cenderung memandang rendah kebudayaan mitis yang dianggapnya primitif dan tidak ilmiah. Sebagai catatan, Peursen melihat bahwa kebudayaan mitis umumnya menjadi bagian dari masyarakat primitif. Melengkapi pengertian perspektif romantik dari Peursen, Aidan Campbell dalam bukunya *Western Primitivism: African Ethnicity*, mengatakan bahwa banyak terdapat persepsi yang bersifat rasis terhadap apa yang dikatakan primitif. Sebagai contoh, selain sifat yang cenderung kekanak-kanakan, juga rasa rendah diri dan ketergantungan pada orang lain (Peursen, 2009: 34-35; lihat juga Cox, 2007: 4). Kebudayaan primitif harus dinilai dengan nilai-nilai yang ada pada kebudayaannya itu sendiri:

“Anyone who has live with primitive tribes, who shared their joys and sorrows, their privations and their luxuries, who sees in them not solely subject of study to be examined like a cell under microscope, but feeling and thinking human being, will agree that there is no such thing as a “primitive mind”, a “magical” or “prelogical” way of thinking, but that each individual in “primitive” society is a man, a woman, a child of the same kind, of the same way of thinking, feeling and acting as man, woman, child in our own society.” (Boaz, 1927: 2).

“Recent studies not only document Ellis’ assertion regarding the “musical scale” but also indicate that musical practices, cultural contexts, and value systems of cultures throughout the world are highly individual, varying often in principle and always in detail from region to region and locale to locale (e.g. under Bali, Java, Thailand, Vietnam, etc.). A vast number of musical cultures of the non-Western world are yet to be studied systematically and the music of the European art tradition re-examined in the light of newly emerging concepts before comparative methods can ‘give musicology a truly world-wide perspective’ ...” (Apel 1974: 229).

Ditinjau dari sudut pandang sosio kolektif, Durkheim membagi masyarakat dalam dua kolektif besar, yaitu masyarakat primitif, dan masyarakat modern. Menurut Finnegan masyarakat primitif mempunyai ciri-ciri yang lebih homogen, berskala kecil, konformis, lebih menekankan kelisahan daripada keberaksaraan, kekerabatan yg masih kental, komunal, didominasi oleh religi dan norma tradisi, juga lebih bersifat tertutup. Sebaliknya, masyarakat modern mempunyai ciri-ciri seperti: sekuler, rasional, heterogen, didominasi oleh budaya tulis, dan juga lebih bersifat individual (Endraswara, 2009:132). Sedikit berbeda dengan di atas, namun dapat melengkapi pengertian primitif dan modern, Triadji berpendapat bahwa sifat-sifat primitif seperti hidup dalam lingkungan yang tersendiri dan tertutup, hidupnya tergantung pada alam, konservatif dalam arti tidak mudah menerima hal-hal yang baru, tidak ada diferensiasi dalam lapangan penghidupan (maksudnya, memandang hidup sebagai suatu kesatuan, tidak terpisah-pisah). Pengertian modern menurutnya ialah sedikit sekali ketergantungan pada alam, bersifat kritis, dan diferensiasi (misalnya dalam lapangan pekerjaan) (Triaji, tanpa tahun: 9-10). Perspektif yang juga positif akan arti primitif (dalam hal ini masyarakat primitif) ini datang dari Ibn Khaldun yang mengatakan bahwa masyarakat primitif sebagai suatu kekuatan pendorong menuju bentuk negara dan kerajaan (Black 2001: 337).

Dapat disimpulkan bahwa pengertian primitif samasekali tidak harus berkonotasi negatif. Namun pada kenyataannya kata ini sering menimbulkan salah paham dan inheren dengan rasis, karena itu Eliade mengusulkan istilah yang dianggapnya lebih tepat, yaitu *arkhais* atau *praliteral* yang lebih menggambarkan sebuah masyarakat dengan ciri-ciri tradisional, eksotis, pramodern, ahistoris, dan prahistoris. (Wibowo, *et.al.*, 2010:303). Dalam konteks religi, menurut Cox kata *pribumi* (*indigenous*) lebih cocok daripada kata primitif (Cox, 2009: 4 dan 9).

“I will also draw attention briefly to recent developments in teaching and research that lend support to my contention that the term ‘indigenous’ has now become widely accepted amongst scholars of religion as a preferred term to ‘primal’, which was used commonly amongst scholars of religion well into the 1990s.”

Dari uraian di atas dapat disimpulkan bahwa secara mendasar primitivisme diartikan sebagai pandangan filosofis yang ditandai pemikiran Eropa sepanjang sejarahnya. Dari jaman Antik, Abad Pertengahan, Jaman Pencerahan, periode Romantik, awal abad ke-20, bahkan hingga kini. Selama rentang waktu ini primitivisme telah memainkan berbagai peran dalam wilayah filsafat, sejarah, sains, sastra dan seni lainnya. Seperti telah disinggung di atas bahwa penilaian tentang masyarakat primitif itu berbeda-beda dalam persepsinya. Pada perkembangan awalnya cenderung rasis, diskriminatif, dan cenderung negatif, sedang para ahli antropologi dalam masa selanjutnya (secara umum dikatakan setelah Perang Dunia ke 2) dapat lebih menilai secara lebih jernih dan netral.

Kesenian dan Musik dalam Masyarakat Primitif

Menurut Koentjaraningrat para etnografer akhir abad ke-19 dan awal abad ke-20 sering membuat dekskripsi mengenai benda-benda seni rupa, terutama seni patung, seni ukir, dan

seni hias pada alat sehari-hari. Seni lainnya yang juga menjadi wilayah penelitian mereka ialah seni musik, tari, dan drama. Hanya saja deskripsinya seringkali terbatas. Dalam wilayah musik pendeskripsianannya seringkali terbatas pada model alat musik yang digunakan (Koentjaraningrat, 1981: 359). Salah satu penyebab keterbatasan ini karena para ahli saat itu sering menggunakan informasi atau data yang hanya bersumber dari para wisatawan, misionaris (Pratt, 1907: 25). Artinya, sebagai sumber data tangan pertama belum tentu optimal dalam pencarian datanya, baik validitas maupun reliabilitasnya.

Intinya, menurut Koentjaraningrat, kesenian dibagi dalam dua wilayah besar, yaitu seni rupa sebagai kesenian yang dinikmati melalui visual, dan seni suara atau kesenian yang dinikmati secara auditif. Sedang kesenian yang meliputi kedua-duanya ialah seni tari. Dan kesenian yang meliputi keseluruhan ialah seni drama (Koentjaraningrat, 1981: 395-396). Gambar 1 merupakan bagan kerangka kesenian dalam masyarakat primitif. (Koentjaraningrat, 1981: 396)

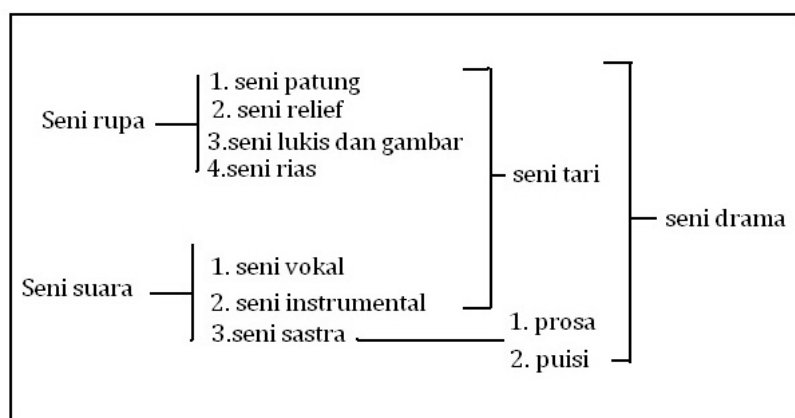
Perlu dicatat juga bahwa musik dalam masyarakat primitif jarang muncul sebagai seni yang otonom. Umumnya musik digunakan bersama-sama dengan tarian (Pratt, 1907: 26).

Primitivisme dalam Musik

"Like the Expressionists, Stravinsky was opposed to the excesses of Wagner and Debussy. But his rebellion came not in the form of precise, abstractionist and mathematical-like music, but through a reversion to an uninhibited primitivism." (Ewen, 1962: 126)

Schoenberg dengan musik-musik atonal-nya dan Stravinsky dengan *Rites of Spring*-nya tidak jarang dianggap sebagai 'provokator' dalam memicu kemungkinan-kemungkinan akan stilistik bahasa musikal yang lain sekali dari masa-masa sebelum Perang Dunia petama.

Saat itu setiap komponis dapat progresif sekaligus dapat regresif dalam pilihan-pilihan komposisionalnya (Cook dan Pople, 2004: 286). Dan sebagai akibatnya, kondisi linier tradisi musik seni yang sudah demikian lama "terpelihara dalam wilayah kaum borjuis" menjadi seperti terputus. Modernisme bukan satu-satunya yang mengganti tradisi musik borjuis, dari sisi lain musik jazz turut mempengaruhi situasi ini. Sinkopasi, harmoni blues, "dialek" instrumentasi, juga teknik-teknik penampilan yang dapat menjadi seperti parodi untuk "kesantunan" musik borjuis (Cook dan Pople, 2004: 115). Paradigma baru yang berkembang dapat merupakan perkembangan dari masa lalu yang masih cukup lebur namun mempunyai nilai-nilai baru, atau perkembangan yang mengkritisi masa lalu dengan sangat tajam. Aliran-aliran musikpun bermunculan seperti Impresionisme, Ekspresionisme, Nasionalisme, Musik Jazz, hingga Avantgarde, Minimal, juga musik populer pada umumnya. Jadi pada dasarnya komponis-komponis modern mengeksplorasi berbagai kemungkinan kompositorik dalam beragam cara. Salah satunya ialah minat terhadap ide-ide primitif. Jika ditelusuri lebih jauh, minat semacam ini berasal dari gaya nasionalisme abad ke sembilan belas dan kebangkitan antropologi (Cook



Gambar 1.
Kerangka kesenian

dan Pople, 2004: 73), selain munculnya musik jazz yang pada awalnya “dijual” dengan label primitif di Eropa (lihat Cook and Pople, 2004: 115). Dan sejauh ini primitivisme dalam musik sepertinya tidak muncul sebagai suatu aliran, genre, ataupun gaya yang khusus dan besar, namun lebih memanfaatkan aliran-aliran yang besar seperti Nasionalisme dan memasukan idiom-idiom musik primitif di dalamnya.

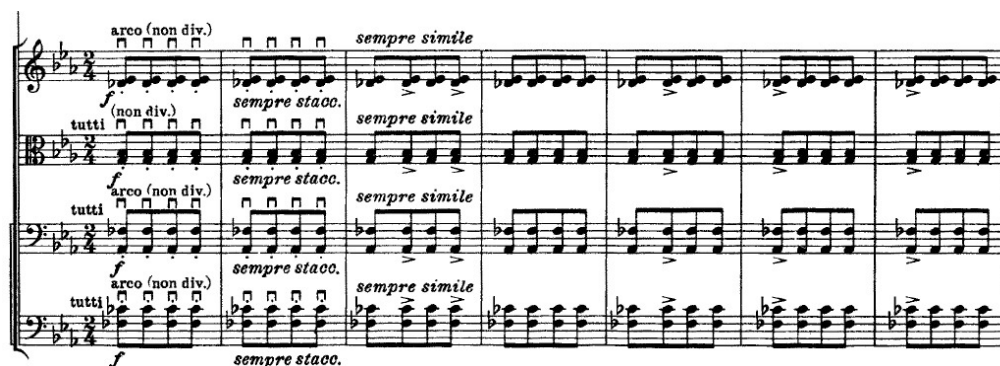
“...Nonmusical standards relating to economic status, technology, and relative isolation were responsible for general use of such term as “primitive music” and “exotic music”. It was not until 1928 that M.E. Metfessel documented the need for a device that could register musical sounds objectively, independent of the aural prejudice of the transcriber, showing subtleties of pitch, duration, attack, release, and other details of performance style that resist transcription in Western music notation”(Apel, 1974:2 29)

Seputar awal zaman modern cukup banyak komponis yang memanfaatkan musik jazz, atau musik-musik dari Amerika Selatan untuk menjadi ciri gaya musik primitifnya, misalnya saja Milhaud, Krenek, atau Villa Lobos. Milhaud pada karya balletnya *L'Homme et son désir* bekerjasama dengan Audrey Parr, yang merancang setting dan kostum, mencoba menangkap suasana primitif hutan di Brazil untuk dimasukan pada karyanya. Instrumen yang digunakan antara lain dua puluh perkusi yang meniru suara-suara dari hutan. Pada karya balet lainnya, *The Creation of the World* (1923), ia menggambarkan primitifisme melalui kisah penciptaan Afrika. Pada musiknya ia memasukan idiom jazz yang diasosiasikan dengan musik populer kulit hitam. Pada dasarnya musik yang dibuat menggunakan elemen-elemen jazz dan bentuk-bentuk klasik. Ada bagian-bagian yang berisi solo untuk saxophon, oboe, flute, dan clarinet, juga menonjolkan bagian-bagian untuk trumpet, trombon, dan piano (Cramer [ed.], 2009: 996).

Umumnya musik-musik primitif atau musik rakyat tidak mengenal konsep harmoni seperti pada musik diatonis Barat namun kompleksitas teknik penggarapannyapun biasanya relatif sederhana. Dapat dikatakan paradok, Stravinsky, juga komponis-komponis modern lainnya, yang menggarap karya mereka dalam gaya primitivisme dengan eksplorasi teknik yang jauh melampaui dengan apa yang ditemukan pada musik-musik rakyat (Cook dan Pople, 2004: 73). Mereka mengambil esensi dari musik-musik primitif yang menonjol seperti suasana statis dan eklektis yang diperoleh dengan membuat distansi dengan “gaya musik klasik kaum borjuis”.



Gambar 2.
Potongan dari *Allegro Barbaro*,
Bela Bartok



Gambar 3.
Potongan dari *Rite of Springs*,
Stravinsky

Sebagai gambaran dapat dilihat pada pemaparan di gambar 2 dan 3. Seperti telah disinggung di depan, bahwa tulisan ini lebih merupakan penelitian awal. Pada tulisan ini hanya diuraikan secara umum saja. Untuk sebuah hasil yang mendetail, mendalam, serta komprehensif perlu dilakukan penelitian lanjutan. Notasi di bawah ini memperlihatkan harmoni yang direpetisi secara berulang-ulang.

Dalam karya-karya musik modern secara umum digunakan metrik tidak beraturan. Metrik tidak beraturan ini dimanfaatkan juga sebagai elemen dari gaya musik primitif. Logikanya, pada “musik klasik kaum borjuis” (Mozart, Beethoven, Haydn) digunakan metrik yang teratur dengan frase-frase dan kalimat-kalimat yang umumnya teratur pula. Pada potongan *Rite of Spring* ini dapat dilihat terdapat metrik tersembunyi 2, 6, 3, 4, 4.

Selain aspek repetitif dan aspek metrik, aspek tangga nada/modus dan tonalitas pun dimanfaatkan untuk kesan eklektis. Sebagai contoh dapat dilihat penggunaan cara bitonal pada potongan *Fire Dance* karya Falla di bawah ini. Jalur melodi terdapat kesan dimainkan dalam tangga nada E minor, sedang tonal berkesan dalam D.

Kesimpulan

Kata *primitif* pada awalnya mempunyai konotasi negatif, bahkan hingga saat ini tidak jarang orang yang beranggapan demikian. Pada perkembangan selanjutnya kata ini mempunyai arti yang tidak negatif lagi. Berkembangnya primitivisme dalam dunia seni berawal dari seni visual, seperti pada lukisan maupun patung. Dalam perkembangan selanjutnya primitifisme muncul dalam wilayah seni musik, hanya saja tidak menjadi genre maupun gaya yang besar seperti impresionisme, ekspresionisme, neoklasik, dan sebagainya.



Gambar 4.
Metrik tersembunyi pada
potongan dari *Rite of Spring*,
Stravinsky



Gambar 5.
Metrik tersembunyi pada
potongan dari *Allegro Barbaro*,
Bela Bartok



Gambar 6.
Penggunaan cara bitonal pada
potongan karya *Fire Dance*,
Falla

Primitivisme dalam musik lebih memanfaatkan pengertian primitif yang liar, tidak beraturan, buas, statis (termasuk gaya musik-musik minimal), atau modus-modus/tangganada-tangganada yang dianggap eklektis seperti misalnya modus-modus berasal dari dunia Timur (paling tidak memberi kesan dunia Timur) maupun tangga nada/modus sintetis. Kalaupun ada liriknya, maka lirik itu menggunakan bahasa-bahasa yang tidak dimengerti, entah diambil dari bahasa daerah maupun bahasa yang antah-berantah, selain mengadaptasi idiomatik musik-musik (yang dianggap) primitif, seperti paralel kwin, ritme-ritme tarian di luar tradisi musik Klasik Eropa abad ke 16 hingga abad ke 19.

Sudah tentu pendapat ini masih sangat berwacana. Misalnya saja, musik Ravi Shankar yang sarat dengan idiom Timur tidak memberikan kesan primitif, atau musik rock alternatif atau rock psikedelis yang dapat dikatakan seringkali statis juga tidak mengesankan primitif. Kembali harus disadari, walaupun primitif mempunyai ciri-ciri pengenal, namun aspek relatif dan kondisional tidak dapat diabaikan begitu saja. Karya Stravinsky, Bartok, atau sebuah musik tradisional dari Indonesia bisa saja memberi kesan primitif untuk suatu masyarakat tertentu, namun belum tentu hal ini berlaku untuk masyarakat lainnya. Akhir kata, agaknya diperlukan suatu kajian yang lebih mendalam dan perumusan ulang akan gaya primitifisme dalam musik.

Daftar Pustaka

- Apel, Willi. 1974. *Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press-Cambridge.
- Bakan, Michael B. 2012. *World Music, Traditions and Transformations*, New York: McGraw-Hill Companies, Inc.
- Black, Antony. 2001. *Pemikiran Politik Islam, Dari Masa Nabi Hingga Masa Kini*, terj., Jakarta: Serambi
- Boas, Franz. 1927. *Primitive Art*, Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Cook, Nicholas and Anthony Pople (ed.) 2004. *The Cambridge History of Twentieth Century Music*, Edinburgh: Cambridge University Press.
- Cox, James L. 2007 *From Primitive to Indigenous: The Academic Study of Indigenous Religions*, Hampshire: Ashgate.
- Cramer, Alfred W. (Ed.). 2009. *Musicians & Composers, of the 20th century*, Pasadena: Salem Press.
- Crawley, Ernest, M.A. 1902. *The Mystic Rose: a Study of Primitive Marriage*, London: MacMillan and Co.
- Danandjaja, James. 1984. *Folklor Indonesia: Ilmu Gosip, Dongeng, Dan Lain-lain*, Jakarta: Graffiti Pers.
- Endraswara, Suwardi. 2009. *Metodologi Penelitian Folklor, Konsep, Teori, dan Aplikasi*, Yogyakarta: MedPress.
- Ewen, David. 1962. *Introduce Modern Music: A History and Appreciation from Wagner to Webern*. Philadelphia-New York: Chilton Company,
- Koentjaraningrat. 1981. *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: Aksara.
- Peursen, C. A. van. 2009. *Strategi Kebudayaan*. Yogyakarta: Yayasan Kanisius.
- Pratt, Waldo Selden. 1907. *The History of Music*, New York: G. Schirmer.
- Pritchard, Evans, E.E. 1984. *Teori-teori Tentang Agama Primitif*, terj. Ludjito, Yogyakarta: PLP2M.
- Triadji, R. Bambang. 1953. *Etnologi: Ilmu Bangsa bangsa Indonesia*, Medan: B.A.B.
- Wibowo, I. dan Priyono, B. Herry (ed.). 2010. *Sesudah Filsafat: Esai-esai untuk Franz Magnis-Suseno*, Yogyakarta: Yayasan Kanisius.

BAGIAN KEDUA
KAJIAN MUSIKOLOGIS

Desain Gerakan Finale Simfoni Kesembilan Beethoven

Hendrik L. Simanjuntak

59

Komposisi Musik dan Permasalahannya

Komposisi adalah sebuah aktivitas yang menarik karena di dalamnya mempertimbangkan suatu nilai, bagaimana melihat sesuatu hal itu dipertunjukkan dan diajarkan. Komposisi itu praktis, konstruktif, dan memperkenalkan beberapa metode kerja yang mungkin digunakan oleh komposer yang berbeda. Bagaimana seorang komposer menuangkan ide melalui pengalaman pribadinya, hingga terpesona pada masalah teknis atau hubungan musik dengan bentuk seni lainnya. Hal ini kemudian berlanjut bagaimana seseorang mempertimbangkan gagasan/ide awal menjadi sebuah suara yang nyata, mendiskusikan peran notasi, nilai sketsa, dan pertunjukan. Bagian akhir mempertimbangkan hubungan antara komposer, pemain, dan penonton. Mendiskusikan gagasan orisinalitas dan harapan yang berbeda dari genre musik dan khalayak yang berbeda. Komposer saat ini harus menegosiasikan jalan yang sulit untuk memastikan bahwa musik mereka akan berkomunikasi kepada audiens, dan pada saat yang bersamaan tidak membatasi kebebasan komponis.

Ada beberapa hal yang menjadi permasalahan dalam suatu komposisi, yaitu; (1) komposisi mengingatkan kita bahwa karya musik adalah hasil dari proses pembuatan yang mungkin ternyata sangat berbeda; (2) komposisi melibatkan presentasi dan eksplorasi ide yang jelas, tidak peduli apa yang menjadi gaya musiknya; (3) Notasi bukan hanya menjadi sebuah cara untuk merekam ide-ide musik atau memerintahkan pemain, tetapi juga media yang tak ternilai untuk ide pengerjaan ulang; (4) Bahan musik dan bentuk musik saling dibentuk satu sama lain; (5) Komponis kontemporer perlu menyadari teknik komposisi dari masa lalu, musik yang baru dan lebih jauh; dan (6) Komposer perlu menemukan keseimbangan antara kebebasan imajinasi musik mereka sendiri dan penonton, juga untuk siapa musik tersebut dimaksudkan.

Salah satu manfaat dari mempelajari komposisi, apakah Anda menganggap diri Anda sebagai komposer atau tidak adalah bahwa Anda diingatkan sekaligus mengenai karya musik tidak hanya muncul, namun siap dibentuk dalam imajinasi komposer dan direncanakan, dipikirkan kembali, dikoreksi, dan ditulis ulang. Tanpa menyangkal kekuatan dari apa yang kita sebut inspirasi, kita masih dapat mengakui bahwa musik adalah hasil dari proses pembangunan dan konstruksi. Aspek musik ini sering diremehkan atau dilupakan sepenuhnya dalam beberapa pendekatan untuk mempelajarinya. Dalam analisis musik, skor diperlakukan sebagai objek mandiri dan lengkap, seolah itu adalah fenomena alam.

Gerakan *Finale* Simfoni Kesembilan Beethoven

Mempelajari komposisi gerakan *finale* dari simfoni kesembilan Beethoven adalah untuk mengetahui disain yang digunakan; untuk memahami cara kerjanya dan melibatkan bagaimana rasa itu dibuat. Dalam pengertian ini, komposisi adalah sisi lain dari analisis; bagaimana musik dibuat; bagaimana pertimbangan dalam pemilihan materinya; dan bagaimana ia menghubungkannya sehingga bisa diterima akal.

Nama Beethoven tentu tidak diragukan dalam dunia musik sampai saat ini. Melalui karya-karya komposisi yang diciptakannya, setidaknya telah memberikan banyak sumbangsih terhadap dunia musik dalam hal 'teknik komposisi baru' yang sekaligus menjadikannya sebagai pelopor perubahan gaya musik era klasik ke gaya musik romantik. Pengaruh Beethoven ini yang kemudian dilanjutkan sampai pada era modern, terlihat dari karya komposisi-komponis era

romantik/modern seperti komponis Claude Debussy dengan konsep impresionisme; Johannes Brahms, Franz Schubert, Robert Schuman dengan konsep musik ekspresi; dan musik pop/jazz dalam hal teknik ritme, modal, modulasi, harmoni dan variasi.

Kekontemporeran karya komposisi Beethoven tentu tidak bisa dibicarakan hanya dalam sebatas diskusi biasa saja, perlu dilakukan suatu tahap yang lebih mendalam untuk melihat kekontemporeran musik Beethoven. Tanpa melakukan kajian musik yang terus menerus, tentu kita tidak akan dapat memahami dan menemukan cara berpikir Beethoven dalam berkarya, oleh karena itu penulis berpendapat bahwa kajian musik yang dilakukan secara berkelanjutan akan semakin baik dan kita akan dapat lebih mengenal sosok komponis Beethoven melalui karya komposisinya.

Beethoven lahir di kota Bonn pada tanggal 17 Desember 1770. Ia merupakan cucu dari Ludwig (Louis) van Beethoven (1712-1773); merupakan seorang penyanyi di Kapel Istana Bonn sedangkan ayahnya adalah Johann van Beethoven yang juga seorang penyanyi tenor di Kapel Istana Bonn tahun 1756. (McNeill, 1998:57)

Dari sejarah, didapati bahwa perjalanan pendidikan musik Beethoven tidak berhenti pada satu guru saja, ia diasuh dan didik oleh guru-guru musik yang hebat pada waktu itu, Beethoven pernah belajar komposisi musik dengan komponis Mozart dan Haydn; ia belajar kontrapung dengan J. G. Albrechtberger dan Antonio Salieri. Pengaruh gaya komposisi gurunya dapat terlihat secara jelas pada komposisi-komposisi masa awal Beethoven, seperti komposisi Sonata Piano in F minor Op. 2. Penggarapan musik yang digunakan oleh Beethoven pada karya ini sangat kental dengan penggarapan musik sonata-sonata piano pada era klasik, baik dari segi bentuk musik; ide dan teknik komposisi lainnya (Stanley Sadie, 1980).

Beethoven dalam hidupnya mengalami banyak permasalahan yang kemudian pada akhirnya membawanya pada orisinalitas komposisi. Arti orisinalitas komposisi dalam tulisan ini adalah penemuan konsep-konsep komposisi yang baru oleh Beethoven. Pada pertengahan tahun 1801, Beethoven mengakui bahwa pendengarannya semakin berkurang, tetapi ketika itu belum dianggap serius. Berkurangnya pendengaran ini disebabkan adanya masalah pada saraf pendengaran, akibatnya Beethoven mengalami depresi berat pada tahun 1802. Beethoven merasakan penyakitnya ini sebagai bencana yang besar yang walaupun didalam otaknya, ia masih dapat mendengarkan musik. Melalui partitur ia dapat menotasikan ide-ide musik yang ada dalam pikirannya. Segala harapannya untuk berkarir sebagai pemain yang virtuoso, guru piano dan dirigen harus ditinggalkannya. Beethoven sudah dapat meramalkan dan menghitung kerugian yang akan terjadi dalam profesi dan hubungan sosial bila pendengarannya makin memburuk. Untuk menggambarkan penderitaannya, ia menulis surat kepada temannya Wegeler:

I must confess that I am living a miserable life. For almost two years I have ceased to attend any social functions, just because I find it impossible to say to people: I am deaf. If I had any other profession it would be easier, but in my profession it is a terrible handicap. As for my enemies, of whom I have a fair number, what would they say?

Tahun 1812 disebut dengan masa sunyi sebab hanya sedikit karya komposisi yang dihasilkan Beethoven bila dibandingkan dengan tahun-tahun sebelumnya. Pada tahun 1818, Beethoven sudah mengalami tuli total dan hanya dapat melakukan komunikasi melalui tulisan.

Kondisi Beethoven ini kemudian membuatnya terisolasi dalam berkarya, oleh karena itu komposisi masa akhir Beethoven adalah komposisi yang murni dari pemikiran Beethoven tanpa ada pengaruh dari luar dirinya. Kita dapat melihat sonata Tempest yang begitu mencerminkan bagaimana bekecamuk hatinya yang ia ibaratkan seperti badai. Tidak sampai di situ, simfoni kelima hingga simfoni kesembilan merupakan puncak dari perubahan yang radikal dalam konsep komposisi pada eranya.

Kontemporer musik Beethoven pada akhirnya dianggap sebagai jembatan musik klasik dan musik romantik - "Kontemporer" dalam tulisan ini lebih ditujukan kepada jati diri yang baru dalam hal penggarapan komposisi musik yang dilakukan oleh Beethoven, yang selanjutnya diteruskan oleh para komposer era romantik.. Beethoven dengan berani melakukan percobaan dalam bentuk dasar serta memperluasnya. Disamping itu, ia sangat tertarik pada gaya musik yang tumbuh di Prancis selama masa Revolusi Prancis dan awal masa Napoleon yang sering kali memakai ritme mars, harmonik diatonik yang menggambarkan ide-ide baru mengenai persaudaraan. Walaupun musik yang diciptakannya menjelang akhir hidupnya tidak selalu dimengerti oleh generasinya, Beethoven merupakan satu-satunya komponis awal abad ke-19 yang mempengaruhi hampir semua komponis sesudah masanya.

Salah satu komposisi simfoni Beethoven yang dikenal oleh masyarakat luas adalah Simfoni Kesembilan Beethoven. Simfoni ini merupakan simfoni terakhir yang diciptakan oleh Beethoven semasa hidupnya. Salah satu ke-istimewaan simfoni ini terdapat pada gerakan finale simfoni kesembilan. Dalam gerakan *finale*, Beethoven melakukan eksplorasi teknik komposisi dengan memasukkan koor dan solois. Masuknya koor dan solois telah memberikan unsur humanisme dalam karya simfoni. Teks yang digunakan dalam simfoni kesembilan dipilih dari ayat-ayat dari Schiller's *An die Freude* (sukacita; kegembiraan (Kurtzman, 2010).

Desain gerakan *Finale* Simfoni Kesembilan Beethoven dapat dipahami secara berbeda tergantung pendekatan konsep/toeri yang digunakan. Oleh karena itu, perlu dilakukan kajian/analisis musik untuk menerapkan teori yang cocok dalam menentukan desain musik yang dipakai Beethoven dalam *gerakan finale*.

Dari pemaparan di atas, ada beberapa hal yang menjadi pertanyaan penulis adalah: bagaimana kekontemporeran komposisi simfoni kesembilan secara khusus pada gerakan *finale*; bagaimana desain gerakan *finale* simfoni kesembilan; bagaimana keterkaitan dari setiap gerakan simfoni kesembilan; dan bagaimana eksplorasi teknik yang digunakan dalam simfoni kesembilan.

Joseph Kerman dalam artikelnya yang berjudul *The symphonic ideal* (Kerman, diakses 2018). Pada pertengahan tahun 1801 Beethoven menyadari bahwa daya pendengarannya mulai berkurang akibat gangguan pada saraf pendengaran. Sebuah surat yang ditemukan di sebuah rumah Beethoven di Heiligenstadt dekat Wina yang dikenal sebagai 'Warisan Heiligenstadt' berisikan betapa sedihnya Beethoven karena penyakit yang dialaminya. Kesedihannya dapat dipahami sebab pada saat itu Beethoven sedang dalam puncak kariernya, sehingga ia menjadi depresi dan semakin minder dalam pergaulan sosial. Alasan lain yang membuat ia depresi adalah karena Beethoven belum mendapatkan teman hidup. Banyak wanita bangsawan yang sering dicintainya namun cintanya bertepuk sebelah tangan. Pada tahun 1802, Beethoven keluar dari kemuramannya, ia melanjutkan untuk membuat komposisi. Pada tahun 1803 dia mementaskan *Piano Concerto in Eb Major*, Op. 37 dan tampil sebagai solois. Pada tahun yang sama Beethoven juga memainkan *Violin Sonata* Op. 47 miliknya dengan violinis virtuoso George Polgreen Bridgetower (1799-1860) dan mempersembahkan karya tersebut kepada Rudolph Kreutzer.

Dorongan yang berasal dari luar untuk menciptakan simfoni tidak terlepas dari Asosiasi *Burgtheater* dan *Theater an der Wien*, namun keputusan untuk memulai sebuah simfoni Bonaparte sebenarnya lahir dari dalam batin Beethoven sendiri. Simfoni no. 3 Beethoven (simfoni *Eroica*) adalah sebuah karya komposisi penting karena simfoni ini adalah sebagai tanda titik balik dalam sejarah musik modern. Dengan simfoni *Eroica*, Beethoven memperlihatkan sikap yang mau berjuang dari masa depresinya dan tak mau kalah oleh penyakit. Menurut Carl Czerny, muridnya, Beethoven mencoba gaya komposisi baru sewaktu mengerjakan tiga sonata piano, Op. 31. Hasilnya terlihat pada tiga sonata miliknya, yaitu; *Piano Sonata in C*

Major 'Waldstein', Op. 53, Piano Sonata in F Major, Op. 54, dan Piano Sonata in F Minor 'Appassionata', Op. 57. Beethoven pernah mengatakan pada Czerny bahwa dia agak kesal karena publik hanya menyukai *Moonlight Sonata* miliknya, padahal dia bisa menciptakan lagu-lagu yang lebih bagus dari lagu itu. Simfoni kelima Beethoven dianggap sebagai simfoni yang memulai gaya baru. Pada simfoni ini, terdapat tempo nada seperti mars yang belum pernah terjadi era sebelumnya.

Burnham dan Steinberg [ed.] (2000) mengatakan bahwa Reinhold Brinkmann telah melakukan penyelidikan terhadap perubahan yang terjadi setelah pasca revolusi dimana simfoni *Eroica* ditulis oleh Beethoven. Ia menawarkan bahwa musik telah memberikan kontribusi besar terhadap pembentukan era baru. Selanjutnya Abbazio (2010) mengatakan bahwa Beethoven menulis banyak karya dari periode awal ke tengah yang dimaksud sebagai kepahlawanan. Beethoven memperlakukan ide musik dengan beberapa pengaturan, meminjam potongan sebelumnya dan mengubahnya agar sesuai dengan media dan kebutuhan masing-masing karya baru. Simfoni *Eroica* menandai puncak dari tahap percobaan Beethoven.

Robert Winters adalah salah satu dari beberapa musikolog yang mengatakan bahwa gerakan *finale* simfoni kesembilan adalah bentuk sonata dengan *ritornello*, dimana bagian pembukaan dimulai dari (birama 1-207), eksposisi (birama 208-431), *development*/perkembangan (birama 432-542), rekapitulasi (birama 543-654) dan koda (birama 655-940) (Levy, 1995). Selanjutnya Louise Cuyler menggambarkan gerakan finale sebagai kantata untuk instrumen dan suara dengan desain rondo besar (Cuyler, 1973). David Benjamin Levy menyajikan gagasan bahwa *finale* dapat dilihat sebagai sebuah simfoni empat-gerakan dalam karya. Oleh karena itu, gerakan pertama *finale* adalah bir.1-330, gerakan kedua adalah bir. 331-594, gerakan ketiga adalah bir. 595-654, dan gerakan keempat adalah bir. 655-940 (Levy, 1995).

Kekontemporeran Simfoni Kesembilan Beethoven

Simfoni kesembilan Beethoven adalah sebuah simfoni yang memperkenalkan solois vokal dan paduan suara dengan menggunakan teks yang telah dipilih dari ayat-ayat dari Schiller's *An die Freude* (sukacita; kegembiraan) (Kurtzman, 2010).

Pertunjukan perdana simfoni kesembilan bertempat di Theater Kärnthnerthor, Wina pada tanggal 7 Mei 1824. Pertunjukan ini telah memunculkan berbagai cerita setelah pertunjukan berakhir yang mana diceritakan secara berbeda oleh beberapa saksi mata. Sebagai contoh, pemain biola Joseph Bohm menyatakan bahwa Beethoven yang menjadi dirigen/*conductor* dalam pertunjukan itu, dimana dia berdiri di depan dan melemparkan dirinya seperti orang gila. Suatu ketika ia membentangi setinggi-tingginya dan selanjutnya ia berjongkok ke lantai, ia memukul tangan dan kakinya seolah-olah Beethoven ingin memainkan semua instrumen dan menyanyikan semua bagian koor.

Simfoni sembilan Beethoven dalam D minor merupakan komposisi yang mewakili paduan suara. Simfoni ini mencetuskan ide tentang persaudaraan manusia. Beethoven melakukan penyatuan dua ide yang berbeda antara; simfoni dalam D minor dan puisi menjadi dua perangkat musik yang akhirnya bergabung menjadi sebuah komposisi musik yang baik.

Ketertarikan Beethoven dalam menetapkan puisi Friedrich Schiller "*An die Freude*" dalam musiknya pertama kali didokumentasikan tahun 1793 dalam suratnya untuk istri Schiller (Solomon, 1988: 206). Puisi ini ditulis pada 1785 yang merupakan puncak dari abad pencerahan dan era yang penuh dengan pengharapan atas kekecewaan yang timbul dari kekuasaan Napoleon pada Revolusi Perancis.

Beethoven tidak menggunakan seluruh ayat-ayat dari puisi *An die Freude*, ia hanya menggunakan sebagian teks dari puisi tersebut yang terkonsentrasi pada manifestasi sekuler dan sakral tentang kebahagiaan, kebebasan moral serta ekspresi yang berapi-api.

Ide tentatif untuk bagian simfoni kesembilan sudah diawali Beethoven pada tahun 1815, dan kemudian dikerjakan dengan sungguh-sungguh pada tahun 1817 sebagai respon permintaan dari *Philharmonic Society London* untuk melakukan pertunjukan perdana terhadap sebuah komposisi simfoni yang baru.

Untuk memahami apa yang ingin disampaikan Beethoven dalam simfoni kesembilan, pembaca perlu lebih akrab/terbiasa dengan beberapa aspek teori pokok dari karya ini. Tonalitas dari simfoni sembilan adalah kunci D, dalam gerakan pertama memakai kunci D minor sedangkan gerakan terakhir menggunakan kunci D Mayor. Memahami progresi perubahan kunci yang digunakan Beethoven dari minor ke mayor adalah penting untuk dapat memahami pesan dari karya ini.

Seseorang yang pernah belajar musik akan memiliki kemungkinan untuk mengerti beberapa hal mengenai tonalitas, misalnya; kunci minor cenderung mempunyai arti yang sedih dan kunci mayor cenderung ke suasana “bahagia”. Meskipun ini terkadang terlalu menyederhanakan, tetapi sejak abad ke 16 telah dikenal teori tentang interval, interval 3 minor dan 6 minor (D-F dan D-Bb dalam kunci D minor) berhubungan dengan konsepsi negatif dan emosional, sedangkan 3 Mayor dan 6 Mayor (D-F# dan D-B dalam kunci D Mayor) biasanya dikaitkan dengan konsepsi positif dan perasaan. Perbedaan dalam interval ters dan sekst dari tangga nada D menemukan satu jenis minor (D-E-F-G-A-Bb-C#-D) dan satu jenis Mayor (D-E-F#-G-A-B-C#-D). Dialektika "sedih" dan "bahagia" berasal dari kenyataan bahwa dalam modus minor, ters (F) dan sekst (Bb) keduanya cenderung bergerak ke bawah dengan setengah laras, sedangkan dalam modus mayor, ters (F#) dan sixth (B) keduanya cenderung bergerak ke atas dengan setengah laras. Secara alamiah kita dapat melihat hubungan antara gerakan ke bawah dan ke atas; gerakan ke bawah mengasosiasikan menipisnya energi dan kondisi emosional yang negatif, sementara gerakan ke atas menyatakan energi yang banyak dan kondisi emosional yang positif.

Gerakan pertama dari simfoni kesembilan telah ditanggapi beragam oleh para kritikus musik, Koresponden *Allgemeine Zeitung* menggambarkan gerakan pembukaan sebagai berikut;

a defiantly bold Allegro in D minor, most ingenious in its invention and worked out with true athletic power. There is continuous suspense from the first chord (A major) up to the colossal theme that gradually emerges from it; but it is resolved in a satisfying manner.

Dalam terjemahan bebas adalah sebuah *Allegro* dengan sikap menantang yang berani dalam D minor, yang paling kreatif dalam penemuan dan dipikirkan dengan daya atletik sebenarnya. Ada ketegangan terus menerus dari akord pertama (A Mayor) sampai dengan tema kolosal yang muncul secara bertahap dari itu; tetapi diselesaikan secara memuaskan.

Kritikus dari *Teater-Zeitung* memberikan perumpamaan yang puitis untuk menyampaikan kesan-kesan dari gerakan simfoni sembilan, yaitu; "semua kebahagiaan dan penderitaan atas jiwa manusia kebanyakan dalam bentuk yang berbeda/bervariasi".

Pertengahan abad kesembilan belas, Edgar Quinet menegaskan bahwa subjek sesungguhnya dari Schiller adalah kata *Freude* sama sekali bukan *Joy*. Dasar sejarahnya adalah mitos yang telah menjadi melekat pada simfoni sembilan. Novel *Das Musikfest* yang diterbitkan pada tahun 1838 oleh Wolfgang Griepenkerl. Dalam novel ini, arti *Ode* sebenarnya dari Schiller: "Itu adalah kebebasan". Gagasan bahwa Schiller pada awalnya menulis *Ode* untuk kebebasan, tapi berubah ke *Joy* untuk alasan kehati-hatian atau sensor yang dipopulerkan di Perancis selama tahun 1880 oleh Victor Wilder, dengan demikian karya ini dapat terbit atau beredar luas.

Desain Gerakan *Finale* Simfoni Kesembilan

Dalam hal desain musik, Beethoven masih tetap mempertahankan *form* konvensional yang berkembang pada era klasik yaitu tema dan variasi. Gerakan finale simfoni sembilan

memakai bentuk siklus, yang mana sebelum penyuaran tema gerakan *finale* terlebih dahulu dimulai dengan bagian introduksi yang panjang dengan kembali menyuarakan tema dari gerakan pertama, gerakan kedua dan gerakan ketiga.

Gerakan *finale* simfoni sembilan dimulai dengan sebuah bagian introduksi sepanjang 91 birama. Bagian introduksi ini menjadi bagian yang penting dari simfoni sembilan gerakan empat karena disusun menyuarakan unsur-unsur dari gerakan sebelumnya dan juga memperkenalkan gaya resitativo pada instrumen. Birama 1-8 adalah sebuah pengantar singkat yang dimainkan oleh instrumen tiup dan timpani dalam dinamika yang sangat keras (*fff*) dalam D minor sebelum masuk ke bagian solo oleh instrumen Cello dan Contrabass.

Birama 9-17 (notasi 2) adalah bagian *recitativo* oleh instrumen cello dan kontrabass. Beethoven dalam hal ini sudah melakukan suatu perubahan dalam segi teknik komposisi dari yang sebelumnya, ia menghadirkan sebuah permainan seolah kedua instrumen ini ingin berbicara dan menyampaikan sesuatu tentang apa yang ada dalam pikiran sang komposer. Teknik komposisi seperti ini mengingatkan kita pada *conserto grosso* era Barok, dimana ada kelompok besar dan kelompok kecil (*repieno*) yang terkadang main secara bersama dan di sisi lain mereka main secara terpisah. Dalam hal teknik komposisi, bagian ini mirip dengan 16 birama sebelumnya, ia dimulai oleh bagian pengantar sepanjang delapan birama (17-24) kemudian disusul oleh penyuaran oleh instrumen cello dan kontrabass secara *recitativo*.

Birama 30-38 mengingatkan kita kembali pada motif gerakan pertama dari simfoni sembilan dengan tempo *allegro ma non troppo*. Mengingat penjelasan sebelumnya pada analisa gerakan pertama secara umum, bahwa motif ini disusun dalam tingkat dominan dari kunci dasar

| Birama | Kunci | Teks | Keterangan |
|--------|-------|------|---|
| 1 | d | | Bagian introduksi, recitativo oleh instrumen dan pengulangan materi gerakan 1-3 |
| 92 | D | | Tema gerakan finale kegembiraan |
| 116 | | | Variasi 1 |
| 140 | | | Variasi 2 |
| 164 | | | Variasi 3 |
| 208 | d | | Vokal dengan gaya resitatif |
| 241 | D | √ | Variasi 4 |
| 269 | | √ | Variasi 5 |
| 297 | | √ | Variasi 6 |
| 331 | Bb | | Itroduksi |
| 343 | | | Variasi 7 (Turkish March) |
| 375 | | √ | Variasi 8 |
| 431 | | | Epidose tema gerakan finale |
| 543 | D | √ | Variasi 9 |
| 595 | G | √ | Episode: 'Seid umschlungen' |
| 627 | g | √ | Ihr stürzt nieder' |
| 655 | D | √ | Fuga ganda (tema 'kegembiraan' dan tema Seid umschlungen) |
| 730 | | √ | Episode: 'Ihr stürzt nieder' |
| 745 | | √ | |
| 763 | D | √ | Figur coda 1 (materi dasar dari tema 'kegembiraan') |
| 832 | | | Cadenza |
| 851 | D | √ | Figur coda 2 |
| 904 | | √ | |
| 920 | | | Coda (materi dari tema 'kegembiraan') |

Tabel 1.
Desain gerakan
finale simfone
kesembilan

dengan menghilangkan nada ters. Penghilangan nada ters dalam sebuah akord dalam ilmu musik akan menghilangkan jati diri akord tersebut karena kita tidak akan dapat menyebut apakah akordnya minor atau Mayor. Pengulangan motif dari gerakan pertama pada gerakan empat bagian introduksi seolah menjawab pertanyaan yang ditimbulkan seperti di atas. Beethoven sudah memberikan akord yang jelas dengan memasukkan nada ters pada akordnya. Nada ters ini dimainkan hanya sekali di awal ketukan birama 30, kemudian ditahan sepanjang delapan birama yang disuarakan instrumen kontra bass dan kontra basson dengan dinamika piano (*p*) (notasi 3).

Birama 38-47 kembali disuarakan oleh cello dan kontra bass secara *recitativo* dengan dinamika kuat sekali (*fortissimo*). Materi melodi yang dimainkan sebagian besar merupakan pengulangan dari melodi *recitativo* oleh instrumen sebelumnya. Perlu kita pahami, bahwa pergantian bagian *recitativo* dengan bagian lainnya secara teratur merupakan sebuah hal yang perlu dipahami lebih dalam akan maksud komponis dalam karyanya.

Tempo *vivace* dimulai dari birama 48-55 kembali juga mengingatkan kita pada tema gerakan kedua dari simfoni sembilan. Bagian ini dimainkan dengan dinamika yang lembut (*p*), melodi dibawakan oleh kelompok tiup dan kelompok string sebagai iringan putus-putus dengan memainkan melodi secara *pizzicato* (notasi 4). Tujuh birama berikutnya disuarakan kembali oleh instrumen cello dan kontrabass tetap dengan gaya *recitativo*. Kunci pada bagian ini merupakan relatif mayor dari D minor sebagai persiapan untuk modulasi ke kunci Bes Mayor.

Birama 63-64 dalam tempo *Adagio cantabile* mengingatkan kita kembali pada motif gerakan III dari simfoni sembilan Beethoven. Pengulangan-pengulangan motif/tema dari setiap

Presto $\text{♩} = 96$

Flute

Fl.

Notasi 1.
Gerakan *Finale*
Simfoni Kesembilan
Birama 1-7

Flute

V. Cello
Contrabass

Fl.

Vc.
Cb.

Notasi 2.
Gerakan *Finale*
Simfoni Kesembilan
Birama 17-25

Allegro assai $\text{♩} = 80$

Contrabass

Cb.

Cb.

Cb.

Notasi 3.
Melodi Gerakan *Finale* Simfoni
Kesembilan Beethoven
Birama 92-115

gerakan dari simfoni ini setidaknya ingin mengatakan kepada kita untuk jangan melupakan gerakan sebelumnya. Konsep penciptaan komposisi simfoni sembilan dilakukan tidak secara terpisah dari gerakan yang satu ke gerakan lainnya, akan tetapi komposisi ini merupakan satu kesatuan. Kemungkinan besar gerakan *finale* adalah gerakan yang pertama disiapkan Beethoven meskipun idenya masih dalam pikirannya, setelah itu selesai, ia mulai menuliskan tiga gerakan lainnya. Komposisi simfoni sembilan Beethoven hampir sama dengan komposisi *lieder* pada era romantik oleh komponis Robert Schumann yang menggunakan siklus dalam alur komposisinya. Setiap gerakan adalah mempunyai hubungan dengan gerakan lainnya, ia tidak terpisah satu dengan yang lainnya akan tetapi setiap gerakan akan saling mendukung untuk menyujudkan tujuan yang ingin disampaikan oleh komponis dalam karya tersebut.

Birama 65-78 kembali disuarakan oleh instrumen cello dan contrabass dalam Bes Mayor, melodi yang dimainkan berbeda dari beberapa penyuaran sebelumnya. Melodi lebih bersifat kromatis yang dimulai dari dinamika piano (*p*) dan dilanjutkan dengan *crescendo* sampai ke *ff*. Unsur kromatis ini dapat dipahami sebagai jembatan untuk menuju kunci yang baru dalam D Mayor. Birama 75-76 ditutup dengan akor dominant dari D mayor oleh instrumen oboe dan basson.

Birama 77-80 merupakan pemaparan awal tema A/I dari gerakan *finale* simfoni sembilan Beethoven disuarakan oleh instrumen oboe, clarinet dan basson dalam tingkat dominant dari D Mayor. Bagian ini bertujuan untuk memberikan kita waktu untuk mempersiapkan diri, bahwa tema ini akan segera disuarakan dalam tingkat tonika. Birama 81-91 adalah bagian akhir dari introduksi yang kembali didominasi oleh penyuaran instrumen cello dan contrabass dengan dinamika kuat (*f*). Kelompok tiup dan timpani berfungsi sebagai iringan, birama 91 ditutup dengan dinamika *ff* dan kadens sempurna (V-I).

Tema dimulai dari birama 92-115 (notasi 3) yang disuarakan oleh instrumen cello dan contrabass secara unisono. Penyuaran tema ini adalah merupakan tujuan akhir atau puncak yang diinginkan dari beberapa penyuaran yang dilakukan oleh dua instrumen ini dengan gaya *recitativo* pada bagian introduksi sebelumnya. Tema A dalam hal frase terlihat jelas Beethoven masih mempertahankan pembagian frase yang konvensional dari era klasik yaitu frase dibagi secara similar (dalam 4 birama). Empat birama pertama dari tema A disebut dengan *motif a* dan berakhir dalam dominan dan empat birama selanjutnya adalah *motif a'* dalam tonika. Birama 100-103 merupakan *motif b* dan kemudian sususul oleh *motif a'* di birama 104-107, empat birama berikutnya kembali disuarakan *motif b*, kemudian birama 102-105 adalah oleh *motif a'* dalam tonika.

Setelah penyuaran tema A kemudian diikuti oleh variasi 1 yang dimulai dari birama 116-139. Variasi 1 mengulang materi dari tema A secara keseluruhan yang disuarakan oleh instrumen biola dan cello dalam D Mayor. Instrumen basson dan contrabass berfungsi sebagai iringan. Variasi 2 mulai birama 140-163, materi tema A secara keseluruhan disuarakan oleh violin 1. Instrumen basson memainkan melodi tema A setelah dua birama dimainkan oleh violin, hal ini dipertahankan sampai penyuaran variasi 2 selesai secara berurutan (violin main birama 140-141 kemudian dua birama selanjutnya, violin dan basson memainkan melodi yang sama dari tema A di birama 142-143, dst). Violin 2, biola alto, cello dan contrabass merupakan iringan dengan gerak melodi yang lebih dinamis. Variasi 3 dimulai dari birama 164-187 dimana tema A secara keseluruhan diulang dan disuarakan oleh instrumen tiup seperti flute 1, oboe 1, basson 1, clarinet 1, horn 1 dan trumpet 1). Kelompok string seperti; violin 1 & 2, biola alto, cello dan contrabas dan timpani merupakan iringan dengan menggunakan irama yang sama.

Bila diperhatikan variasi 1-3 dapat kecenderungan ketiga variasi di atas terjadi disebabkan oleh pergantian instrumentasi yang menyuarakan keseluruhan materi dari tema A, sedangkan pemakaian kunci tidak mengalami perubahan tetap dalam D Mayor. Setelah tiga variasi ini

disuarakan, Beethoven kemudian melanjutkannya dengan bagian interlude. Bagian interlude ini diperdengarkan sepanjang 20 birama yang dimulai dari birama 187 ketukan 4 sampai birama 207. Fungsi dari bagian interlude adalah memberikan waktu dan kesempatan bagi komponis untuk memodifikasi/perubahan kunci pada variasi selanjutnya. Sedangkan untuk pendengar, interlude ini akan mengubah *mood*/suasana sehingga tidak memberikan rasa yang membosankan. Bagian interlude ditutup dengan kadens *perfect*/murni V-I (E-A) sebagai persiapan modulasi ke kunci D minor.

Teknik komposisi seperti ini sebenarnya sudah pada era sebelumnya, seperti karya *inventio* 1 dalam C Mayor karya Bach. Pengulangan *motif* yang dilakukan hanya dua atau tiga kali, setelah itu akan diikuti oleh bagian sekunder (episode) yang berfungsi sebagai jembatan menuju modulasi (kunci baru).

Birama 208 penulis sebut sebagai introduksi A' (dalam kunci D minor) karena materinya tidak mengulang keseluruhan materi dari introduksi sebelumnya akan tetapi ada penambahan materi baru didalamnya. Materi yang diulang adalah bagian pembukaan dalam tempo *presto* (notasi 1).

Sebagaimana tampak pada notasi 4, materi baru dalam introduksi A' adalah diperkenalkannya solo bariton mulai birama 216 sampai birama 236. Solo bariton menggantikan posisi solo instrumen cello dan kontrabass dengan gaya *recitativo*. Inilah awal dimana Beethoven memperkenalkan/ menggunakan suara manusia dalam komposisi simfoni kesembilan.

Variasi 4 dalam tempo *allegro assai*, dimulai dari birama 237 sampai birama 264. Mulai dari variasi 4 peranan instrumentasi bukan hal yang utama bila dibandingkan dengan tiga variasi sebelumnya, peranan solo dan koor adalah yang hal utama. Mulai birama 240 solo bariton menyuarakan sebagian besar materi dari tema A, sedangkan pada birama 257-264 koor menyuarakan *motif b* dan *motif a'* sebelum mengakhiri variasi empat. Instrumen cello dan kontrabass men-*double* melodi yang disuarakan oleh solo bariton dan juga bagian sopran. Instrumen seperti flute, oboe, clarinet, horn, violin dan biola alto adala sebagai iringan. Birama 269-292 adalah variasi 5 dimana solois dan koor secara bergantian menyuarakan *motif-motif* dari tema A. *Motif a* disuarakan oleh solo Alto (birama 269-272), kemudian dilanjutkan dengan *motif a'* (birama 273-276) dengan sedikit perubahan dalam hal interval, dimana *motif a'* ini intervalnya turun 3 mayor yang disuarakan solo Sopran. Birama 278-284 merupakan *motif b* dan *motif a'* disuarakan oleh solo sopran, Selanjutnya di birama 285-292, *motif b* dan *motif a'* disuarakan oleh koor sebagai penutupan dari variasi 5. Birama 293-396 adalah bagian interlude sebelum masuk pada variasi selanjutnya. Kelompok tiup dibawakan melodi sedangkan instrumen string berfungsi sebagai pengiring.

Variasi 6 (birama 297-312) berbeda dengan lima variasi sebelumnya, Beethoven melakukan pengembangan melodi pokok pada tema A dengan cara improvisasi (nilai melodi pokok dipendekkan/ *diminished* dan ditambah dengan nada *passing tone*) sehingga tema awal tidak terlihat dengan jelas. *Motif a* (birama 297-300) disuarakan oleh solo bariton kemudian dilanjutkan oleh *motif a'* oleh solo alto. Solo tenor menyuarakan *motif b* (birama 305-308) dan solo sopran kembali menyuarakan *motif a'* pada birama 309-312.

Birama 313-320 disuarakan oleh koor, dimana melodi pokok dari *motif b* dinyanyikan oleh sopran (313-1-316) dan kemudian pada birama 317-320 *motif a'* kembali disuarakan oleh sopran. Birama 321-331 adalah sebuah jembatan menuju variasi 7. Instrumen tiup dan string lebih aktif dalam pergerakan melodi bila dibandingkan dengan koor. Bagian ini ditutup dengan akord F Mayor (dominan dari Bes Mayor) yang fungsinya sebagai persiapan modulasi ke kunci yang baru. Variasi 7 adalah variasi yang tidak hanya dikarenakan oleh pergantian instrumentasi atau solo dan koor dalam menyuarakan materi tema A, akan tetapi Beethoven sudah melakukan perubahan kunci. Sebelum menyuarakan tema A, variasi ini didahului oleh

Dalam variasi 7 Beethoven mulai memperkenalkan instrumen triangle, cymbal, bass drum dalam variasi ini. Masuknya instrumen ini memberikan warna yang berbeda dari variasi-variasi sebelumnya. Melodi dari *motifa* (birama 343-354) disuarakan oleh instrumen flute, clarinet dan horn dengan dinamika *pp*.

Notasi 4.
Gerakan *Finale*
Simfoni Kesembilan
Birma 216-236

Notasi 5.
Gerakan *Finale*
Simfoni Kesembilan
Birma 297-312

Notasi 6.
Gerakan *Finale*
Simfoni Kesembilan
Birma 343-350

Notasi 7.
Gerakan *Finale*
Simfoni Kesembilan
Birma 431-442

Birama 351-358 merupakan *motif a'* satu oktaf yang lebih tinggi dari *motif a* dimana saat ini instrumen Flute memainkan *motif a'* dalam interval 3 minor. Birama 359-366 merupakan melodi dari *motif b* yang tetap disuarakan oleh instrumen tiup dan birama 367-274 adalah penyuaran melodi dari *motif a'*. Instrumen seperti triangle, cymbal dan bass drum masih tetap memainkan ritme sama. Mulai birama 375 merupakan pengulangan dari *motif a* oleh instrumen tiup, bedanya adalah penambahan solo tenor yang menyanyikan melodi diluar dari materi tema A. Birama 391-398 kembali menyuarakan *motif b*, kemudian dilanjutkan kembali dengan *motif a'* pada birama 399-406, delapan birama selanjutnya merupakan pengulangan dari *motif b* dan birama 415-422 adalah pengulangan *motif a'*. Birama 423-430 merupakan bagian interlude dimana materinya sama dengan bagian interlude sebelumnya.

Birama 431-542 (notasi 7) adalah bagian pengembangan dari *motif a* yang disuarakan secara bergantian oleh instrumen dalam berbagai kunci. Pada bagian ini Beethoven kembali memunculkan *motif* dari gerakan pertama dimana melodinya augmentasi.

Variasi 8 dimulai dari birama 543-264, instrumen tiup dan koor sama-sama menyuarakan *motif a* sepanjang delapan birama, birama 551-558 adalah *motif a'* yang dinyanyikan oleh sopran. *Motif b* muncul mulai birama 559-566 dan delapan birama selanjutnya kembali pada penyuaran *motif a'*. Beethoven memasukkan *fuga* ganda dengan tempo *andante maestoso* di kunci E minor. Peranan koor masih dominan sepanjang 52 birama (bir 595-637), delapan birama berikutnya merupakan jembatan menuju variasi baru dengan tempo yang berbeda.

Tempo *allegro energico, sempre ben marcato* dalam metrum 6/4 (mulai dari birama 646-720). Beethoven kembali memperdengarkan tema dan koor sangat penting pada bagian ini karena langsung membawakan *motif a* dalam tonalitas yang sama maupun modulasi. Instrumen cello dan contrabass tidak selalu berjalan bersama bila dibandingkan dengan variasi-variasi sebelumnya, instrumen cello menyuarakan melodi koor secara unisono. Birama 801-804 merupakan bagian *cadenza* singkat dalam tempo *poco adagio*, kemudian dilanjutkan tema 3B pada koor dengan tempo I. Bagian *cadenza* kembali muncul dalam tempo *poco adagio* setelah tema 3B di birama 823.

Birama 834-841 adalah sebuah jembatan menuju bagian *coda* dengan tempo *poco allegro* dimulai dari dinamika *pp* menuju *ff* dan pada bagian ini tempo dipercepat. Tempo *Prestissimo* merupakan bagian *coda* dari gerakan *finale* simfoni sembilan Beethoven yang dimulai dari birama 842 dimainkan oleh orkes lengkap dan koor secara bersama dan birama 911 *coda* ditutup oleh orkes lengkap dengan kembali memunculkan potongan *motif a* dari tema A.

Kesimpulan

Kekontemporeran Komposisi Gerakan *Finale* Simfoni Kesembilan terlihat dari penggunaan (1) paduan suara. Simfoni ini mencetuskan ide tentang persaudaraan manusia yakni Beethoven melakukan penyatuan dua ide yang berbeda antara; simfoni dalam D minor dan puisi menjadi dua perangkat musik yang akhirnya bergabung menjadi sebuah komposisi musik yang baik. (2) pemakaian interval dalam Gerakan *Finale* Simfoni Kesembilan yang menggunakan 3 minor dan 6 minor (D-F dan D-Bb dalam kunci D minor) berhubungan dengan konsepsi negatif dan emosional, sedangkan 3 mayor dan 6 mayor (D-F# dan D-B dalam kunci D Mayor) biasanya dikaitkan dengan konsepsi positif dan perasaan. Dialektika "sedih" dan "bahagia" berasal dari kenyataan bahwa dalam modus minor, ters (F) dan sekst (Bb) keduanya cenderung bergerak ke bawah dengan setengah laras, sedangkan dalam modus mayor, ters (F#) dan sixth (B) keduanya cenderung bergerak ke atas dengan setengah laras. Secara alamiah kita dapat melihat hubungan antara gerakan ke bawah dan ke atas; gerakan ke bawah mengasosiasikan menipisnya energi dan kondisi emosional yang negatif, sementara gerakan ke atas menyatakan energi yang banyak dan kondisi emosional yang positif.

Form yang digunakan dalam Gerakan *Finale* Simfoni Kesembilan adalah Tema dan Variasi; Gerakan *Finale* Simfoni Kesembilan disebut juga bentuk siklus karena pengulangan materi gerakan I-III di gerakan *finale*; Bagian Introduksi yang panjang di gerakan *finale* menjadi penting, karena dalam introduksi ini motif dan tema gerakan I-III diperdengarkan menjadi bagian yang utuh; Gaya *recitativo* instrumen disuarakan oleh cello dan contrabass pada sesi pertama introduksi yang mana kemudian pada sesi II introduksi, gaya *recitativo* terdapat pada solo baritone; Teknik variasi dalam gerakan *finale* disebabkan oleh instrumentasi; ritem; modulasi; akord; interval; augmentasi; solois dan koor.

Daftar Pustaka

- Abbazio, Jessica M, 2010. *A Melody Favored by Beethoven in Ballet, Contredanse, Variations, and A Symphonic Finale*. Tesis untuk mendapatkan derajat sarjana S-2 (MA) pada University of Maryland.
- Apel, Willi, et al. 1970. *The Harvard Brief Dictionary of Music*. Washington Square Press. New York
- Banoe, Pono 2003. Kamus Musik. Penerbit Kanisius
- Beethoven and His World*. ed. Scott Burnham, Michael P. Steinberg. Princeton: Princeton University Press, 2000
- Bent, D. Ian Analysis dalam The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, Macmillan Publisher Limited
- Burnham, Scott & Steinberg, Michael P (ed). *Beethoven and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2000
- Christ, et al. 1980. *Materials and Structure of Music*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey
- Christ, William, et al. 1975. *Introduction to Material and Structure of Music*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey
- Cook, Nicholas, 1993. *Beethoven: Symphony No. 9*. Cambridge University Press
- Cuyler, Louise, 1973. *The Symphony*. NY: Harcourt Brace Jovanovich.
- Duckworth, William dan Edward Brown, 1978. *Theoretical Foundations of Music*. Wadsworth Publishing Company, Inc., Belmont, California
- Edmund Prier, Karl, 1996. Ilmu Bentuk Musik. Pusat Musik Liturgi Yogyakarta
- Immaculata, M.D.K, 2007. *Beethoven: Symphony No. 9 (choral) in D minor Op. 125*. Jurnal Seni Musik Jurusan Seni Musik-Fakultas Ilmu Seni UPH
- Johnson, Julian, 2002. *Who needs classical music? : cultural choice and musical value*. Oxford University Press, Inc.
- Kerman, Joseph et al. "Beethoven, Ludwig van." In *Grove Music Online* dalam, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.bu.edu/subscriber/article/grove/music/40026pg14> (diakses 03 Juli 2018). (diakses, 03 Juli 2018).
- Kurtzman, Jeffrey, 2010. ACO 25TH Anniversary Concert. Washington University in St. Louis.
- Levy, David Benjamin, 1995. *Beethoven: The Ninth Symphony*. New York: Schirmer Books
- McNeill, J Rhoderick, 1998. *Sejarah Musik 2*. PT BPK Gunung Mulia.
- Morris, R.O, 1950. *The Structure Of Music* Oxford University Press
- Solomon, M, 1988. *Beethoven's essays*. Cambridge: Harvard University Press

Haydn's Oratorio "The Creation" Revival

Triyono Bramantyo

71

This paper has considered on analytical study surrounding Haydn's *The Creation*. It has discussed about the original of the libretto. It was started with Haydn's first summer in London, at the end of May 1791, when he witnessed the last of a series of festivals inaugurated in 1784 to commemorate the 25th anniversary of Handel's death, during which *Israel in Egypt* and *Messiah*, among other works, were performed in Westminster Abbey by huge forces. The term revival, disparate as it was, always served some kinds of distinctive purposes, whether socioeconomics, educational, compositional, self-promotional, aesthetics, or political ones. Haydn's *The Creation* Revival means to show that Haydn's music might serve enough different purposes to evolve into a general critical revival.

In this study, it was found that each phase of the six days of creation that made up Part One and Part Two of the oratorio began similarly with a passage of biblical narrative sung by one of the three archangels, Gabriel, Uriel, and Raphael. The passages also contained of some materials of a lyrical or descriptive nature, amplifying the objective narration. These sections contained some of Haydn's most colorful music.

Most importantly, there was something inside of this magnificent oratorio of Haydn, despite of its structurally stand point. Something of countless of "most dramatic places" which could be understood toward a more satisfactory level of study, that was to say, through the aesthetics observation, because 'The Creation' has so many symbolisms inside itself by which its meanings could not be appreciated only through the study of its formally plans.

The Creation by Haydn

In the event of Haydn's Oratorio "The Creation" 217 years of celebration this year, I would like to contribute the story of this oratorio revival from its early history to its present. In an introduction of Haydn's musical career written by Greenberg (2000), it was described as follows:

"No composer did as much as Haydn to create and develop the Classical symphony and quartet and, to a lesser extent, other Classical genres, such as the trio and piano sonata. Papa Haydn earned his nickname because of his good nature, the care he took of the musicians who worked in the orchestras he directed, and his sense of humor, which often found its way into his music.

The writer has excerpted the long story behind the success of Franz Joseph Haydn in this regard who was born in 1732 in the small town of Rohrau in Eastern Austria near the border of Hungary. In 1758 Haydn obtained his first permanent musical post to count Ferdinand Maximilian von Morzin. Early in 1761, count Morzin was forced to disband his orchestra through financial difficulties so that Haydn had look for another post. Prince Paul Anton Esterházy heard that Haydn was unemployed and at once offered him to the appointment of the assistant conductor of his orchestra at Eisenstadt, his palace near Vienna (Butterworth, 1977).

The story went on to Haydn's musical career in Vienna then as a *kappelmeister* (chapel master) and composer. An opportunity was given to him to visit London on 2 January, 1791 and was much impressed by the vastness of London. In May 1791, a Handel festival was mounted in Westminster Abbey on a huge scale, with over a thousand singers and players.

Haydn attended these concerts and the experience had an enormous effect upon him. After one performance of *Messiah* and of the Hallelujah chorus in particular, he said of Handel, he is the master of us all. It was as a direct result of this festival that Haydn began to consider of the possibility of composing an oratorio himself.

The dream came true when in April 1798, the first two performances of 'The Creation' before a selected audience in the Palais Schwarzenberg in Vienna were announced. "*Gesellschaft der Associerten*" (Society of Associates"), a group of music loving noblemen organized these two concerts. Haydn himself conducted the orchestra and the chorus with Antonio Salieri on the keyboard. Its success surpassed all expectations.

The success of 'The Creation' was told by the critics of the *Allgemeine Musikalische Zeitung* who reported that: it is difficult to imagine the silence and a attention with which the whole oratorio was listened to, only broken by quiet exclamations in the most dramatic places, and received with enthusiastic applause at the end of each piece and each section (Kluge, 1992)

The reasons why I restudied and revived this oratorio was in the one hand I saw the decline of Haydn reputation in the concert repertories whilst on the other hand I saw the potentialities of Haydn as someone who got the credit to the invention of the symphony, string quartet, and sonata form. Moreover, according to Tovey, d'Indy, Heinrich Schenker, Arnold Schoenberg, and Arturo Toscanini, Haydn barely scratches the surface of each of their life's work, and 'The Creation' was as the example that might have provided the initial spark of the revival just by maintaining a nominal presence in the canon. (Proksch, 2015).

The Libretto

An attractive account concerning to the search for the subject of Haydn's 'The Creation' tells how during his stay in London his friend Salomon gave him a novel written by Milton entitled "The Paradise Lost." The story of this novel was based on The Bible and Haydn, with the help of Baron Gottfried Van Swieten, the Prefect of the Imperial of Library in Vienna, had started to write a libretto for his first oratorio. (Olleson, 1968)

Meanwhile, in another account Olleson impressively wrote that the earliest reports were found in a letter by van Swieten himself, which was printed in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* in January 1799, and was the only one to come directly from someone (van Swieten) who had been immediately involved in the libretto (Olleson, 1987).

Another account was written by G.A. Griesinger who had come to know Haydn well in his capacity as intermediary between Haydn and the Leipzig publishing house of Breitkopf & Härtel. According to Griesinger, the first idea of the oratorio 'The Creation', belongs to an Englishman by the name of Lidley, and Haydn was to compose Lidley's text for Salomon (Griesinger, 1965).

The third account, still according to Olleson (1987), was the talk between Salomon and Haydn concerning to the plan of writing 'The Creation'. Salomon suggested him that since he had been successful in so many musical enterprises to date (a successes to which Haydn had contributed in no small measure) he became ever more venturesome for new undertakings.

Hence so forth, Haydn only remembered the English text when Baron van Swieten said to him, shortly after his arrival in Vienna; "Haydn, we are still waiting to hear another oratorio from you!" he told the Baron how things stood and showed him the English text. Swieten offered to prepare with a free translation of it in German, and once this was finished, it was wrong to think of that the oratorio was of Haydn's work that it had been written for London.

The writer saw structurally parts of the libretto that could be divided as follows: a consistent plan for the six days of Creation could be seen in the first two parts of the oratorio one, and there were signs that the plan may had been still more consistent in the original

libretto. Each act of 'The Creation' was first stated in the words of the English Bible (the first chapter of Genesis, with one verse from the second account, Genesis 2: 7) and then provided with a free paraphrase and commentary. In the case of the Third, Fifth and Sixth Days, this procedure was followed in biblical style but not directly from the bible, introducing a song of general phrase by the heavenly host.

The writer confirmed that the first two parts were clearly articulated into the six Days of Creation. Each day had its own internal organization, whereby it was opened by a biblical narration, had a middle section of descriptive or lyrical commentary, and closed by a song of praise. The First Day ended up with descriptive chorus, rather than one of praise; a particularly demanding Day, such as the Sixth, which had to produce the entire animal kingdom freer, more lyrical passages. As befits of the Seventh Day, the oratorio relaxed from the rigors of 'The Creation' on Part Three; here there was no biblical narrative, and the mood was entirely lyrical and idyllic.

The writer also found that the libretto of 'The Creation' literarily could be divided into parts (*teile*) and scenes (*auftritten*). The indicated of each part was shown in table 1. The arias including *terzet* (trio) of the three archangels and duet of Eve and Adam with their text sources can be described in table 2.

Musical Sources

Landon wrote that with the exception of Handel's Messiah, perhaps no oratorio was captured with the imagination of the musical public as completely as Haydn's 'The Creation'. Yet, whereas Händel's various revisions to accommodate the principle singers had been carefully documented by modern scholars, up to now it had been assumed that 'The Creation', as edited by Mandyczewski in the early 1920s for the old Breitkopf & Härtel collected edition (published in 1803), provided the definitive text (i.e. contains of van Swieten's word-books). H.C. Robbins

| Indication | Translation | Movement | Days of Creation |
|-------------------------|-----------------------|----------|---------------------|
| <i>Erster Teil</i> | 1 st Part | 1-13 | |
| <i>Erster Auftritt</i> | 1 st Scene | 1-2 | 1 st Day |
| <i>Zweiter Auftritt</i> | 2 nd Scene | 3-4 | 2 nd Day |
| <i>Dritter Auftritt</i> | 3 rd Scene | 5-10 | 3 rd Day |
| <i>Vierte Auftritt</i> | 4 th Scene | 11-13 | 4 th Day |
| <i>Zweiter Teil</i> | 2 nd Part | 14-28 | |
| <i>Erster Auftritt</i> | 1 st Scene | 14-18 | 5 th Day |
| <i>Zweiter Auftritt</i> | 2 nd Scene | 19-28 | 6 th Day |
| <i>Dritte Teil</i> | 3 rd Part | 28-34 | 7 th Day |

Table 1.
Indication of each
part in the Creation

| Movement | Voice | Texts Sources |
|----------|----------------------------------|---|
| 2 | Uriel | Paradise Lost VII: 236-242 |
| 6 | Raphael | Paradise Lost VII: 285 -287, 298-300, and 304-306 |
| 8 | Gabriel | Paradise Lost VII: 315 |
| 15 | Gabriel | Paradise Lost VII: 421 |
| 18 | <u>Terzet</u> : Tree Archangles | Paradise Lost VII: 399-400, and 412 |
| 22 | Raphael | Paradise Lost VII: 499-505 |
| 24 | Uriel | Paradise Lost VII: 288-305 |
| 27 | <u>Terzet</u> : Three Archangels | Psalms 104:27-30 |
| 30 | <u>Duet</u> : Eve and Adam | Source unknown |
| 32 | <u>Duet</u> : Eve and Adam | Paradise Lost IV: 610-630 |

Table 2.
Texts sources of the
arias including trio
(*terzet*) and duet

Landon had clearly described that Breitkopf & Härtel issued the score in two versions, one with German and French texts, and another one with German and English. (Landon. 1977)

However, the writer found the fact that as mentioned by authentic conductor named Brown (1986), Mandyczewski's edition (1920s) whose the only source was the first edition published by Haydn (through Breitkopf & Härtel in 1803), had subsequently been the basic for nearly every modern performance. Ironically it seemed that Haydn never used this edition (Breitkopf & Härtel, 1803) for any of the performances by which he was directly involved. Indeed, like Händel, Haydn was constantly tinkering with the music, so that we could not speak, as written by Brown, of a definitive version.

The writer also studied into 'The Creation' basic plans which were generally as one recitative followed by an aria, with the characteristic that instable tonal areas in the recitative followed by stable tonal center in the aria. Orchestration plan of 'The Creation' was one of sparse instrumentation in the recitative followed by full instrumentation in the aria, with the two linked by common vocal forces. Not surprisingly, though, the text matches this plan. The recitative texts were generally from Genesis and were narratives. The aria texts were generally from Paradise Lost and were more reflective.

More importantly, the writer also found that the division among overture, *arias*, *recitativo*, *secco*, *accompagnato*, and chorus was very delicately balanced. The only duet was between Adam and Eve in Part Three, but the soloists often used with the chorus (e.g. Duet and Chorus No.30; also Part Three, the beautiful *Terzetto* No.27, which was really a larger structure and of course the famous conclusion to Part One, the Chorus No.13 "The Heavens are Telling".

As for the general pictures of the tonalities used in almost the whole parts of this oratorio, it was certainly in the progressive tonality. The reasons for this elaboration of these tonalities seem to have been the concern of the composer since as early as the introduction of Adam and Eve into the world of Angels, of God and Satan, and of the fallen angels.

Part One
No.1 The Overture

The writer begins to study the overture of 'The Creation' that is opened up by the orchestra and then concludes the recitative of Raphael at bar 60, "*Im Anfange schuf Gott*" ("In

| Movement | <i>Secco/Accompagnato</i> | Sources |
|----------|---------------------------|-------------------------|
| 3 | Combined | Genesis 1: 7 |
| 5 | <i>Secco</i> | Genesis 1: 9-10 |
| 7 | <i>Secco</i> | Genesis 1: 11 |
| 9 | <i>Secco</i> | Source unknown |
| 11 | <i>Secco</i> | Genesis I: 14 and 16b |
| 12 | <i>Accompagnato</i> | Genesis I: 16-19 |
| 14 | <i>Accompagnato</i> | Genesis I: 20 |
| 16 | <i>Combined</i> | Genesis I: 21-22 |
| 17 | <i>Secco</i> | Source unknown |
| 20 | <i>Secco</i> | Genesis I: 24 |
| 21 | <i>Accompagnato</i> | Genesis I: 25 |
| 23 | <i>Secco</i> | Genesis I: 27 |
| 25 | <i>Secco</i> | Genesis I: 31a |
| 29 | <i>Accompagnato</i> | Source unknown |
| 31 | <i>Secco</i> | Paradise Lost V: 17-31 |
| 33 | <i>Secco</i> | Paradise Lost IV: 774-5 |

Table 3.
Texts sources of
the recitatives
sung without
accompaniment
(*secco*) or with
accompaniment
(*accompagnato*)

the beginning God Created"), Chorus "*Und eine neue welt*" ("A New Created World"). The Overture is entitled "*Die Vorstellung des Chaos*" ("Representation of Chaos").

Looking into this Overture or *Einleitung* closely, it can be noted that it is the whole work of symbolism without words: it is, in a sense, up to the listener to make up his own *programme* when listening to what is officially called "*Die Vorstellung des Chaos*". The clue to appreciate this symbolism perhaps can be started over with the question of how the Chaos can be represented without words.

In answering the question, however, let the writer refer to Charles Rosen who, in his book entitled *The Classical Style*, wrote exactly almost the same enquiries: "By what chaos is represented, and how can Haydn's musical language express and this and still remain language? The answer by Rosen was, "Simply by the absence of clear articulation in large phrase-groups, which merge and blend with each other and by the clear at definite cadences." (Rosen. 1972)

Meanwhile, Sir Francis Donald Tovey suggest in his Essays in "Musical Analysis", described that it is the isolation of the musical event which creates the chaos. "In other words, they are admirably chaotic: they are not nonsensical, for their resolution is quite orthodox, though they occur as shocks for which their antecedents did not prepare us." (Tovey. 1972)

Different views should also be added here that according to Landon, 'The Creation' text is full of symbolism; it is also full of descriptions which automatically suggest *Tonmalerei* (tone painting), or realization of this descriptions. Throughout the Creation, Haydn explored symbolism in two forms; first, tonality and, second, the use of instruments to express a concept. (Landon. 1985)

From the above explanation, it seems that in this Overture, in order to describe this symbolism, it is found that when Raphael enters as the first human voice after the description of "Chaos", Haydn describes the beginning of the world as we know it from Genesis I: 1-2; "In the beginning God created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void: and darkness was upon the face of deep."

No.2 Aria (Uriel) with chorus

Now when the writer looks into the whole arias in 'The Creation', generally, all of the movements are unified by their metric flows and musical contents. In movement No. 2, for instance, the differences between sections are delineated by their non-idiomatically related tonalities, contrasting texts, moods, texture, and orchestration-approach to the extreme of the accompanied recitatives.

Technically No. 2 is an aria with chorus in a complex and symbolic key relationship of A major - c minor - A major. This symmetric concept of structure is typical form of eighteenth century concept of symbolism and it was worked well in Haydn's 'The Creation'. The content of the text according to Landon is "The shadows of night flee to the deep of abyss, to endless night", from A major downs to c minor and when A major reappears 'A New Created World springs up at God's command.' (Landon. 1970)

No.3 Recitative (Raphael)

What can be described about this recitative is as the first recitative in which there is only a line at first, mostly configured later this number changes an accompanying. This is the first of the famous descriptive recitative in which the music describes some aspect of the universe; these sections are so constructed that the music comes first, the words afterwards. Here we have (1) "outrageous storm"; (2) "as chaff by the winds are impelled the clouds"; (3) "lightning"; (4) "thunder"; (5) "showers of rain"; (6) "wasteful hail"; (7) "the light and flaky snow" - all portrayed with relish and a great sense of instrumental colour.

No.4 Chorus with Soprano Solo (Gabriel)

For the writer, it is very impressive to find out of how the Archangel Gabriel appears for the first time in this Solo in a stunning Allegro with oboe *obbligato*. The chorus comes in at measure 16 (m. 16). The violin's rhythm is doubled by the timpani (m. 16) and by an oboe *arpeggio*. Structurally, file layout seems to be like one huge *ritornello*: solo oboe (mm. 1-4), solo soprano (mm. 4-16), then comes to the chorus in Handelian manner (mm. 16-30), and then the chorus and solo soprano (mm. 31-46) recalling the first theme but it is now progressing to a stupendous passage where the soprano soars above the chorus and orchestra to a high c''' (m. 44) with only the first flute which is in the same range. No.4 rounds out the first C major cycle of the Oratorio; the key that will not return until the end of Part One.

No.5 Recitative (Raphael)

What can be described about this recitative is that this is a *secco* recitative which leads to the first aria. The text is Genesis I: 9-10. The melodic content of the beginning and ending of this recitative are very similar to that of the other recitatives. Each of the melodic cadence which concludes the two sentences of Movement 5 ends in a descending perfect fourth. This is similar to the final cadences in all of the *secco* recitatives except Movement 9,11 and 20. It should be noted here that while this may not have been a conscious linking on Haydn's part, it, along with the overall syllabic declamation, harmonic language, tonal instability, and Spartan orchestration, does add unity to the *secco* recitatives in 'The Creation'. (Lucas. 1977)

No.7 Recitative (Gabriel), and No.8 Aria (Gabriel)

The writer should specifically note that this beautiful Aria entitled "*Nun bout die Flur das frische Grün*" ("With verdure clad the fields appear") in B flat, is probably the most famous single aria in 'The Creation'. In its simplicity of melody, its elegant off-beat phrasing and its limpid orchestration (no oboes: only flutes, solo clarinet, bassoons, and B flat alto horns), has become a touchstone for the Viennese Classical Style in vocal writing. There is just enough *coloratura* to enable the soprano soloist in displaying her agility, but never too much.

No.9 Recitative (Uriel), and No.10 Chorus

In order to study this recitative and chorus, the writer should mention that according to Landon's opinion that if there is any part of the oratorio which suggests a direct comparison with Handel, this chorus is surely it; partly because it is in Handel's characteristic trumpet key of D, and we have fugue in the middle as well. Furthermore, Landon wrote, we must recall that this is modernized Handel, with the orchestration of the Mozartized Messiah and with the restricted trumpets restricted (as they were in Mozart's much criticized adaption). One wonders if Haydn would not be re-orchestrated Handel more fittingly than Mozart, to whom this style was basically foreign: we mean not, of course, the Baroque but, rather the oratorio. Mozart was certainly the most universal genius in the history of music, but oratorio writing did not slit him at all. (Landon. 1985)

No.11 Recitative (Uriel), and No.12 Recitative Accompagnato (Uriel)

A *Secco* leads into the justly celebrated first sunrise, the first moonrise, and the sons of God, gathering together and shouting for joy - and leading without pause or even cadential resolution into No.13, the Chorus with the Three Archangels Soli. (Landon. 1977)

However, Brown describes that the sunrise of the No. 12 also have precedent in French pictorialism, as does the high flute colour of No. 27, which suggests both pastoral bliss and

the celestial world on earth. (Brown. 1986) He also adds that Haydn's most densely pictorial music is concentrated in three extended accompanied recitatives for solo voice (No. 4, 13, 21), which must have delighted every *liebhaber* (lover).

No.13 Chorus (with the Three Archangels)

It was so impressive to look over this chorus that according to Landon, is the most famous chorus In 'The Creation' and for many years Haydn's most played choral piece altogether, "The heaven are telling" sums up the first act in a glorious outpouring of C major. (Landon. 1985)

77

Part Two

No.14 Recitative, and No.15 Aria (Gabriel)

As the sketches show, Haydn always intended: this to be a *bravura* (florid passage requiring great skill and spirit) piece. The writer should mention when Landon refers to Tovey's statement that though the accompanied recitative starts on the six chord of C major, as if to continue a narrative that has been punctuated rather than interrupted, the *ritornello* of the Aria is so long (34 bars) that it is obviously made to serve as two introductions to Part Two. As in the previous soprano aria, the oboes are dropped and the clarinets have a prominent part (Tovey. 1972).

No.16 Recitative (Raphael)

It is very impressive recitative and a good example of great description of life multiplying with the divided lower strings. Here the divided violas and divided cellos with the double bass in its lowest register, together the key of D minor, create a mysterious, veiled sound – as mysterious as the secret of life itself. The whole passage remains piano and the complexities of the divine spark of life are mirrored in the intricate, almost Bachian lines of the stringed instruments.

Brown (1989) impresses us with his statement; "next to the appearance of light, perhaps the most impressive of these accompanied recitatives is Raphael's "Be fruitful all, and multiply!" (No.16). It again can be admired by the amateur sensuous orchestration of the lower strings and declamatory, majesty, and by the connoisseur for its impressive part writing."

No.17 Recitative (Raphael, and No.18 *Terzetto*, leading to No.19 Chorus with *Soli*

A very short *Secco*, written by Landon (1977), leads to the A major *Terzetto*, scored with the characteristic delicacy that Haydn always reserves for this key (flutes, oboes, bassoons, horns, strings). The words are first given to Gabriel, who sings of the "sloping hills" and the "crystal drops" of the fountains. Uriel then describes "the cheerfully host of birds with their wings shining in the sun", and Raphael follows with "the fish in the ocean and the immense leviathan (who) sports on the foaming wave".

No.20 Recitative (Raphael) and No.21 Recitative (Raphael)

Here we have found another short *secco*, leads to what is probably the most famous of the descriptive accompanied recitatives. The tawny lion is portrayed, "cheerful roaring" with *ff* trombones and double bassoon, followed by the "flexible tyger" (*sic*) and the "nimble stag". For the stag's music, we move to the hunting metronome of six-eight but, more surprising, the music is a quotation from the recapitulation of the "Surprise" Symphony's first movement bars 207ff. There then follows the horse with "flying mane and fiery look" and the bucolic scene (pictorial poem) with "fleecy, meek and bleating flock", and finally the famous imitation of the worm creeping "in long dimension". The final bass note of the recitative, 'd', is usually put down an octave here, a liberty of which Haydn would certainly have approached.

No.22 Aria (Raphael)

This is another famous aria of this oratorio. Here Raphael sings of heaven's glory "*Nun scheint in pollen Glanze*" ("Now heaven is fullest glory shone") with stiff horns, trumpet and timpani fanfares the basic rhythm of which colours much of this music. Beneath the bass solo's words "*den Boden drückt der Tiere Last*" ("By heavy beasts the ground is trod"), suddenly growls out the famous bassoon and double bassoon passage.

No.23 Recitative (Uriel) and No.24 Aria (Uriel)

Genesis I:27 describes that "God created a man in his own image ... He breathed into his nostrils the breath of life, and man became a living soul". This is the text of this *secco* recitative which is lead to the Aria in C major "*Mit Würd und Hoheit an getan*" ("In native worth and honors clad").

About this magnificent Aria, Landon gave us his impression that if one had to choose the greatest single Aria in 'The Creation', it would probably fall in this majestic, poetic and original piece. Its freedom of form, as he wrote, is extraordinary and has been much admired. Landon quoted Tovey's comment who had described that "we have not only the quintessence of Haydn but the perfection of *bel canto*." (Tovey. 1972)

The formal shape of the text of this number is filled into two distinctive sections. The trumpets and the timpani leave the orchestra (m. 54) as soon as Haydn described a man, and a beautiful *obbligato* violoncello part emerges (m. 55) and dominates the texture to the very end. To illustrate "the breath and image", Haydn introduces a fantastic modulation to the flattened submediant Ab (mm. 48-51). The second part is a song to 'love and joy and bliss' which dies away in pianissimo (mm. 55-101).

Brown (1990) describes that this Aria moves from activity to relaxation. It becomes martial with dotted rhythms as a man who is declared 'the lord and king of nature all', but the music for the concluding three lines of text provides tonal stability, rhythmic relaxation, regularity of phrasing, and a new counter-melody in the cellos that anticipates the later duet of Adam and Eve.

No.25 Recitative (Raphael), No.26 Chorus, No.27 Terzetto, and No.28 Chorus

In analyzing these numbers, I found that after an eight-bar *secco*, we begin the mighty "Finale" by which Haydn concludes the Second Part of 'The Creation'. No. 26 is a shortened version, with different *fugato* of No. 28, but the final *ritornello* of No. 26 (mm. 33-37) cleverly introduces material from which the great double fugue in No. 28 (mm. 10-68) will be formed.

About No. 27 which has a striking projection of word to music, Haydn uses several methods to treat the words symbolically: (a) he breaks the flow of the music by suddenly switching to triplets; (b) he leads the bass solo (Raphael) to the bottom register; (c) he takes us to Gb major (home key: Eb). In the English version the low Gb of the Archangel coincides with the word "dust"; in German it is equally effective, coming earlier but on the note Cb. Notice, too, as written by Landon (1970), how Haydn prepares the words "Du wendest". Up to this point the orchestra has consisted of wind instruments only (flute, oboe, clarinets, bassoons and horns) with Gabriel and Uriel. They finish their cadence at bars 33ff, then the music "turns away" (a) from the wind band. (b) from the major and (c) from the soprano and tenor *solì*.

In the final part of this solemnly beautiful trio Haydn depicts "now force and now delights" with a motive which rise up an octave in all three voices, starting with Archangel Raphael (mm.85-89).

Part Three

No.29 Recitative (Uriel)

Looking closer to this recitative, there are three flutes used here symbolizing "the morning young and fair" and "still innocent Adam and Eve". In the first section, or until the recapitulation of the opening material, only flutes, horns, and strings are used. Measures 29-32 present us with the repetition of the beginning but in its original state, ie., just the three flutes unaccompanied. These unaccompanied flutes were to open No. 29, but Haydn later added the *pizzicato* strings. After the flute have repeated the opening material, they are silent. Similarly, the horns have a short solo section (mm. 39-40) and are removed, making way for bassoons and oboes. By the time we have modulated from E to G, we can see, No. 29 for that it really is, namely a fast slow introduction to No. 30.

No.30 Duet and Chorus (Adam and Eve)

This movement is in the very slow build-up. First a fine oboe singly emerges from the strings triplet, then Adam and Eve begin their song of thanksgiving. It is not until measure 24 that Haydn adds more woodwind (flutes, oboes, bassoons). At the end of that measure the chorus comes in, almost chanting. At measure 31 the extraordinary timpani solo begins and continues all through this Adagio. This entire No. 30 is unique in the late period Haydn. The case in which the key structure planned is as admirable as the invention and inspiration of which the whole piece is informed.

No.31 Recitative (Adam-Eve) and No.33 Duetto (Eve-Adam)

We need the widest possibilities of contrast after nearly four hundreds measures of No. 30, and Baron van Swieten provided Haydn with the simplest method, ie., a long *secco* recitative of Adam and Eve. It can be noted that the Bb chorus ending Part Two could also be regarded as the dominant key of the forth coming Eb Duet. To underline this relationship, Haydn has recourse to a clever device.

Conclusion

Based on the analysis study, I would like to point out that Haydn put into the immense work of his Creation on the compositional experience of a lifetime as the followings. Firstly, the technique of thematic work came from the symphony (he wrote as much as 108 symphonies in Grove's Dictionary 1980 list). Secondly, the detailed knowledge of character and sound effect of individual instruments betray the composer of chamber music, the melodic diversity and seemingly natural relationship between words and music, the writer of operas and songs. In the powerful fugues and double fugues of the choruses, the organist and master of counterpoint demonstrate his skills. But in the tone of paintings of storm and rain, birds and fishes, sea and mountains, they are the imaginatively serene artist. The result of this collaboration is an oratorio which denotes both a temporary climax in, and an end to the development of the style.

Finally, it should be wise to cite Hogwood's impression which quite impresses us, describing that 'The Creation' is more than a work for musical amateurs and connoisseurs, conservatives and progressives, and more than a variety of national tastes: it is as two centuries have verified, an oratorio of all time." (Hogwood. 1983).

References

Brown, Peter A. 1986. *Performing Haydn's The Creation, Reconstructing the Earliest Renditions.*

- Bloomington: Indiana University Press.
- Brown, Peter A. 1989. "Haydn's Chaos: Genesis and Genre", in the *Musical Quarterly* No.73.
- Brown, Peter A. 1990. "The Creation An Oratorio of or all Tastes and Times," a program note on the CD of The Academy of Ancient Music Orchestra & Chorus, on authentic instruments, Conducted by Christopher Hogwood, Edition de L'oiseau - Lyre, London: The Decca Record Company Ltd.
- Butterworth, Neil. 1977. *Haydn, in the series of The Illustrated Lives of the Great Composers*, London: Omnibus Press.
- Greenberg, Robert. 2000. *Haydn: His Life and Music*. California, CA: The Teaching Company.
- Griessinger, G.A. 1965. "Correspondence with Breitkopf & Härtel," In *Haydn Yearbook No. 3*.
- Hogwood, Christopher and Luckett, Richard (Ed.). 1983. "Nicholas Temperley New Light on the Libretto of the Creation." In *Music in Eighteenth-Century England: Essays in Memory of Charles Cudworth*, New York, NY: Cambridge University Press.
- Kluge, Andreas., 1992. "Choral Works in the Spirit of the Enlightenment, Haydn's Creation", a program note to a Sony Classical CD, The Royal Edition, No. 36 OF 100.
- Landon, H. C. Robbins. 1970. "Haydn's Creation", *Essays on The Viennese Classical Style*. London: Creset Press.
- Landon, H. C. Robbins. 1977. *Haydn, Chronicle and Works, Vol. IV: Haydn, The Years of "The Creations" 1796-1800*. Bloomington: Indiana University Press.
- Landon, H. C. Robbins. 1985. "Foreword" in *The Creation and The Seasons, Complete Authentic Sources for the Word-Books*. Cardiff: University College Cardiff Press.
- Lucas, James A. 1977. "A Conductor's Analysis of The Creations by Joseph Haydn." Iowa: The University of Iowa, D.M.A. Dissertation.
- Olleson, Edward. 1987. "Joseph Haydn: The Creation", a program note on the CD of the Chor und Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Live Recording from München Hercules-Saal, 6/1986, Conducted by Leonard Bernstein, produced by Polydor International GmbH, Hamburg.
- Olleson, Edward. 1968. "The origin and Libretto of Haydn's Creation," in *Haydn Years Book, No.4*.
- Proksch, Bryan. 2015. *Reviving Haydn: New Appreciations in the Twentieth First Century*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Rosen, Charles. 1972. *The Classical Style*, New York, NY: W.W. Norton.
- Sadie, Stanley. (Ed.). 1980. "Joseph Hadyn," in *The New Grove's of Music and Musician*, Book 8, London: Macmillan Publisher Ltd.
- Tovey, Sir Donald Francis. 1972. *Essays in Musical Analysis*, New York, NY: Oxford University Press.

***Fraunliebe und Leben* karya Robert Schumann: Interpretasi dan Analisis**

Kartini Manalu

81

Komposisi *lied* dalam pertunjukan resital musik yang dilakukan oleh mahasiswa dalam ujian akhir praktek di Program Studi Seni Musik Universitas HKBP Nommensen bukanlah sesuatu yang baru. Karya *lied* sepertinya sudah menjadi sebuah komposisi musik wajib yang dibawakan dalam sebuah resital. Menurut asumsi sementara oleh penulis, pentingnya sebuah karya *lied* sebagai komposisi yang wajib dibawakan oleh mahasiswa minat utama keseniman vokal di Prodi Seni Musik tidak terlepas akan keindahan harmonisasi; penggunaan teknik komposisi; interpretasi; ekspresi yang terkandung dalam karya *lieder*.

Literatur yang membahas karya komposisi vokal sangatlah sedikit bila dibandingkan dengan komposisi instrumental. Kondisi ini mengakibatkan marginalisasi pada vokal/lagu, sebab masalah yang nyata bagaimana menentukan sintaks dari genre yang mencakup dua sistem semiotika didalamnya, yakni; musik dan bahasa. Hal ini telah mendorong penulis untuk ikut serta dalam pengembangan teori dan analisis musik.

Komposisi *lied* identik dengan era romantik terutama karya komponis Franz Schubert dan Robert Schumann. Komposisi *lied* sebagai hasil karya pada abad ke-sembilan belas sering juga dikenal dengan istilah *song cycle* yang artinya ‘kombinasi dari puisi dan musik; sebuah bentuk musik campuran’ (Jack M. Stein, 1971:1). Pernyataan di atas menunjukkan bahwa kata demi kata dalam puisi disesuaikan dengan musik. Puisi dan musik saling mempertahankan identitas sebagai bagian yang utuh dalam komposisi. Oleh karena itu teks dan musik menjadi sebuah perpaduan yang indah.

Sebuah puisi bagi seorang komponis tidak lebih merupakan suatu urutan kata-kata. Hal ini menyebabkan sering ditemukan bahwa para komposer melakukan modifikasi syair agar musik dan syair lebih sesuai dalam konteks musik yang diinginkan. Sebagai contoh, Beethoven melakukan modifikasi syair puisi *Schiller's An Die Freude* dalam komposisi simfoni sembilan.

Pada artikel ini, penulis akan membahas *lied* dari Robert Schumann yang berjudul *Fraunliebe und Leben*. Karya ini adalah salah satu repertoar yang pernah dipertunjukkan oleh penulis dalam resital keseniman vokal sekitar tahun 2004 yang lalu. *Lied* ini diciptakan untuk sopran dan mezzo sopran. Melalui perpaduan puisi dan musik, Schumann memperlihatkan bagaimana sikap dan kondisi seorang perempuan dalam menghadapi sebuah situasi di dalam siklus kehidupannya.

Karya *lied* ini juga khusus diciptakan oleh sang komponis sebagai hadiah pernikahan buat isterinya Clara (Kimball, 2005: 30). Dari proses penciptaan karya ini, penulis memahami bahwa karya ini mempunyai arti yang sangat penting bagi sang komposer. Oleh karena itu, karya ini bisa menjadi sulit untuk dipelajari ketika menjadi repertoar dalam pertunjukan seni sebab penyanyi harus dapat menginterpretasikan karya ini secara menyeluruh. Selain itu, pemahaman akan keterkaitan teks dan melodi juga tidak kalah penting untuk dipahami, karena pergerakan melodi mendorong penyampaian makna teks yang diinginkan. Hal-hal inilah yang mendorong penulis untuk meneliti bagaimana menginterpretasi dan menganalisis *lied Fraunliebe und Leben*.

Robert Schumann dalam Periode Romantik

Subjektivitas Schumann sangat luar biasa dan sikapnya yang efektif sehingga mampu mencerminkan pikirannya melalui musik.

Pikirannya dipenuhi dengan irama, sastra dan gambar, karakter dan gaya prosa Hoggmann dan Jean Paul, ayat-ayat Heine dan Chamiseo dan Eichendorff. Dia adalah musisi pertama yang dapat dikatakan telah benar-benar menghidupkan kembali pengalaman puisinya – dalam lagu-lagu Heine pada khususnya (Abraham, 1964:23).

Pada usia sebelas tahun, Schumann telah menulis beberapa komposisi untuk paduan suara dan orchestra, akan tetapi pada tahun 1828-1830 ia sempat belajar hukum di Heidelberg. Dalam perjalanan hidupnya, ia kemudian yakin akan perlunya menjadi seorang musisi ketimbang menjadi pengacara. Dia kemudian kembali ke Leipzig dan menjadi murid piano yang serius. Di bawah bimbingan Frederick Wieck, segala mimpinya telah membawanya pada ambisi yang virtuostik.

Dalam upaya untuk memperluas kelenturan jari telunjuk tangan kanannya, dia menemukan cara untuk menggantungkannya dalam kain gendongan sambil menggunakan jari-jari lainnya. Ternyata ini hanya menyebabkan kelumpuhan tangan kanan pada tahun 1832 dan sekaligus menghancurkan semua harapan untuk berkarir di konser (Ewen, ed., 1966:468). Tampaknya tidak ada alternatif baginya selain beralih ke upaya yang lebih kreatif. Studi komposisinya dimulai dengan Heinrich Dorn dan pada tahun 1832 karya pertamanya untuk piano selesai. Ini termasuk Variasi Abegg, Papillons, dan Paganini Etudes. Selama delapan tahun berikutnya dia bekerja tanpa henti pada komposisi musik piano. Hasilnya adalah membuka zaman baru untuk sastra piano: Carnaval, Kreisleriane, Etudes Symphoniques, Fantasiestucke, dan C major Fantasy (Ewen, ed., 1966:469).

Kemampuan besar Schumann untuk emosi dan cinta tak terelakkan dan membawanya kepada Clara Wieck yang ketika masih berusia enam belas tahun, putri dari Frederick Wieck (mantan instruktur piano Schumann). Hubungan ini mendapat penolakan dari sang ayah dan menentang Clara untuk menikah dengan musisi mana pun. Kondisi ini mengakibatkan mereka untuk tetap berhubungan secara rahasia sampai akhirnya Schumann menggugat di pengadilan agar mendapatkan hak hukum untuk menikahi wanita yang dicintainya. Putusan pengadilan mengabulkan permohonan Schumann dan setelah empat tahun kemudian, kedua kekasih itu menikah pada 12 September 1840.

Siklus *Lied Frauenliebe und Leben*

Sastra memiliki bagian penting dalam kehidupan Schumann, bahwa tahun pernikahannya membuatnya memanfaatkan puisi orang lain dalam penulisan lagu-lagunya. Emosinya sendiri begitu penuh dan eksternal sehingga upaya kreatifnya diintensifkan oleh kata-kata tertulis romantis dan idealis penyair seperti Heine dan Chamisso. Seorang pria yang terbuka dan jujur seperti Schumann akan terinspirasi oleh pemenuhan cinta.

Ada sekitar 140 lagu yang ditulis pada tahun 1840 yang akan menjadi monumen pribadi untuk Clara.

Apa yang tak terelakkan adalah bahwa dia harus menyanyikan lagu. Sentimen cinta sendiri yang ia temukan hanya sebagian diekspresikan dalam puisi-puisi romantis sezamannya. Dia tidak hanya akan menyuarakan kata-kata mereka, tetapi dia akan mendukung dan meningkatkan mereka dengan musik untuk piano, yang sihirnya telah dia temukan dalam sepuluh tahun terakhir (Hall, 1953: 60).

Lagu-lagu Schumann mengubah kata-kata penyair menjadi musik. Melalui jiwa introspektifnya sendiri, mereka menjadi cermin dari emosi yang kuat. Pendekatan individu

pada lagu-lagu tersebut menambah dimensi baru pada apa yang telah dikomposisikan oleh musisi lain.

Jika ada apa pun yang ditulis oleh Schumann yang telah menjadi, dan memang pantas menjadi, sastra dunia, pastilah lagu-lagunya. Semua bangsa yang beradab telah menjadikannya milik mereka. Dan barangkali di masa kini, hampir tidak ada seorang pemuda yang tertarik pada musik yang bukan mereka senangi, dalam satu atau lain hal, terjalin erat dengan keinginan mereka yang paling dalam. Schumann adalah penyair, kontras dalam hal ini dengan sukses terbesar, Brahms, yang terutama musisi, bahkan dalam lagu-lagunya.

Beberapa lagu siklus adalah bagian dari upaya kreatif yang luas dari Schumann. *Frauenliebe und leben* yang berdasarkan puisi Chamisso disusun dalam delapan bagian yang menceritakan tentang pemujaan penyair. Gerald Abraham merasa bahwa ayat-ayat Chamisso tampaknya biasa-biasa saja. Menurut pendapatnya, ayat puisi ini melemahkan beberapa aspek musikal dari *Frauenliebe und leben*. Tetapi jika seseorang melihat keseluruhan *output* dari lagu-lagu tahun 1840, pasti akan ada karya-karya individual yang berdiri sendiri sebagai mahakarya dalam komposisi Schumann.

Oleh karena itu, dengan membuang aspersi dari ayat-ayat siklus lagu tertentu, upaya akan dilakukan untuk menganalisis kualitas-kualitas yang membuatnya menjadi karya literatur musik yang stabil dan berharga baik untuk pertunjukan atau tujuan untuk mendengarkan.

Interpretasi

Makna musik telah menjadi topik yang menggoda bagi para penulis musik selama beberapa dekade terakhir, dengan karya-karya Lawrence Kramer, Daniel Chua, Jean-Jacques Nattiez, Robert Hatten, Kofi Agawu, Carolyn Abbate. Bahwa ini sebagian dapat dikaitkan dengan istilah makna yang kita miliki dengan begitu banyak keyakinan dan harapan. Ini menunjukkan jenis pengetahuan khusus, wawasan istimewa ke dalam pesona penulis dengan pengalaman musik. Memang, eksplorasi ke dalam makna musik diklaim menjadi inti dan membenarkan eksistensinya dengan mengungkapkan sumber kekuatan musik, dengan menerjemahkan pesan implisitnya.

Musik adalah fenomena yang kompleks, yang melibatkan sejumlah faktor budaya, fenomenologis, kognitif, budaya, dan musik-artistik. Bagaimana seseorang dapat memberikan penekanan yang sama pada semua aspek masalah tanpa kehilangan fokus? Memang, bagaimana kita bisa mengidentifikasi semua pengaruh yang mungkin berlaku? Karena itu adalah kebutuhan praktis, karena itu, setiap perspektif berkonsentrasi pada ciri penafsiran musik tertentu. Ini tidak menghalangi keberadaan beberapa sudut pandang, bahkan yang sama-sama bisa dipertahankan. Juga berbagai perspektif tidak saling eksklusif. Sebaliknya, masing-masing dapat dilihat untuk berkontribusi pada beberapa aspek dari pemahaman tanpa mengklaim telah sampai pada pemahaman musik yang konklusif, sekali untuk semua (Pearsall dan Almén, 2006: 2-3).

Interpretasi sebuah karya tergantung kepada kemampuan seorang musisi dalam memahami sebuah lagu, tentu hal ini tidak terlepas dari pengalaman musikal yang dimiliki dan juga kemampuan dalam menganalisis karya yang akan dipertunjukkan. *Lied Fraunliebe und Leben* menggambarkan sebuah situasi dalam siklus kehidupan dimana seorang perempuan dapat menjalani proses tersebut.

Komposisi *lied* adalah bentuk karya yang diciptakan pada abad ke-sembilan belas di Jerman. Menurut sejarah, pada abad tersebut karya-karya oleh komposer perempuan mengalami pergolakan dari masyarakat karena komposisi musik dalam musik barat hampir seluruhnya didominasi oleh kaum pria. Hal ini bisa ditemukan dalam sejarah musik barat bahwa komposer perempuan yang terkenal seolah tidak ditemukan dalam catatan sejarah.

Akses perempuan terhadap bidang lain seperti pendidikan, profesi dan kehidupan publik

selalu berhubungan dengan gender. Moira Gatens (1991:13), menggambarkan posisi perempuan sebagai berikut:

... has no need ... of instruction in the science, or in political life. all these aspects of culture are to be managed by men; women's role is merely to reproduce the conditions necessary for continuation of culture. This involves the bearing, caring, and rearing of children and the provision of emotional and physical well being of her husband.

Jika dalam terjemahan bebas dikatakan bahwa kaum laki-laki mengelola hampir semua aspek dalam ilmu pengetahuan dan politik, peran perempuan hanyalah diperlukan untuk kelanjutan budaya (keturunan), memberikan dukungan kepada suami dan membesarkan anak-anaknya.

Dari pendapat tersebut, maka kegiatan perempuan di berbagai bidang (yang membutuhkan profesionalisme) dapat dikatakan dibatasi oleh gender. Oleh sebab itulah jika dihubungkan dengan keberadaan komponis perempuan dalam era tersebut akan sulit ditemukan sumbangsinya dalam dunia musik. Kondisi tersebut sesuai dengan pernyataan J.J Rousseau dalam Arthur Schopenhauer (1974:620) yang menyebutkan bahwa perempuan pada umumnya tidak menyukai seni dan tidak jenius serta memberikan label bahwa perempuan “tidak mempunyai nilai keindahan”.

Munculnya seorang komposer perempuan, Clara Schumann telah menjadi fenomena tersendiri. Melalui karya komposisinya dapat dikatakan bahwa perempuan juga memiliki kemampuan dalam hal seni musik. Clara Schumann dan Robert Schumann bekerjasama menciptakan komposisi bersama dalam karya “*Liebesfruhling lieder*”. Melalui karya ini dapat dilihat bagaimana komposer perempuan dapat berkarya.

Keadaan ini juga berdampak pada hasil komposisi komposer lainnya dalam karya *lieder* seperti; Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms dan Hugo Wolf. Melalui karya *lieder* yang diciptakan, dapat ditemukan bahwa perempuan dalam konteks seni musik sebenarnya mempunyai kemampuan yang baik. Teknik bernyanyi, interpretasi, teks serta jangkauan melodi menjadi sebuah kekuatan perempuan dalam berekspresi.

Fraunliebe und leben adalah karya Robert Schumann mempunyai bentuk siklus dan terdiri dari delapan bagian. Teks yang digunakan komposer adalah diambil dari puisi Adelbert von Chamisso (1731-1838) sekitar tahun 1830. Sepuluh tahun setelah puisi ini dibuat oleh Chamisso, kemudian Schumann mengambil teks puisi sebagai bagian dari komposisi setelah melalui penyesuaian-penyesuaian teks dengan musik. Lagu ini menggambarkan/mengisahkan kisah kehidupan seorang wanita dari sudut pandang komponis. Karya ini menceritakan saat-saat penting dalam kehidupan wanita mulai dari mengenal pria, pernikahan, melahirkan, dan kematian suaminya.

Karya ini khusus diciptakan sang komponis sebagai hadiah pernikahan mereka Schumaan dan isterinya Clara. Dari perjalanan penciptaan karya ini, penulis memahami bahwa komposisi ini mempunyai arti yang sangat penting bagi sang komposer. Karya ini bisa sangat sulit untuk dibawakan dalam pertunjukan/resital karena selain karya ini sudah dikenal luas dan bagaimana untuk dapat menciptakan ekspresi yang absolut. Selain itu, karya ini sangat emosional bagi penulis karena adanya rangkaian cerita yang sudah jelas diberikan dan karakter tokoh yang ditonjolkan. Berikut adalah interpretasi dari delapan bagian karya *Fraunliebe und Leben*.

Bagian pertama adalah *Seit Ich Ihn Gesehen*. Bagian ini menggambarkan tentang gadis muda yang bersahaja dan menarik. (Kimball, 2005). Pada suatu saat gadis ini melihat seorang pria dan menyatakan pada dirinya sendiri bahwa ia menginginkan pria tersebut menjadi suaminya, karena hal ini masih dalam tahap awal maka si gadis ini sepertinya menyadari dan berpikir bahwa dia “buta” sehingga mengurung diri dalam kamarnya. Kondisi ini didukung dengan

iringan piano tidak rumit namun lambat dan manis yang menunjukkan "kesederhanaan gadis muda serta ketidakpastiannya". Bagian ini dinyanyikan dalam tempo lambat dengan dinamika *piano* dan *mezzo piano*, serta frasing yang pendek-pendek. Iringan piano di bagian pertama ini penting bagi pendengar, karena melodi yang sama akan kembali dimunculkan pada akhir siklus lagu (bagian delapan dari karya *Fraunliebe und Leben*).

Bagian kedua adalah *Er, der herrlichste von Allen*. Bagian ini menonjolkan karakter yang gembira dan penuh "gairah". Perempuan ini bersumpah dalam hatinya bahwa hanya wanita yang terbaiklah yang berhak mendapatkannya, dan jika ia tidak dalam posisi itu maka hatinya akan hancur. Keadaan ini tergambar jelas dengan iringan piano yang mencerminkan perasaannya dengan suasana hati yang gembira. Melodi dinyanyikan dengan frasing nafas yang panjang dan suara yang enerjik.

Bagian ketiga dari *Fraunliebe und Leben* adalah *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*, menunjukkan rasa kasih sayang bahwa ia telah jatuh cinta dengan pria yang dilihatnya. "Saya tidak dapat memahami atau percaya, saya seperti kena mantra dan bermimpi". Bagian ketiga ini adalah bagian satu-satunya dimana karakter pria masuk dalam siklus. "...dia bilang, saya berpikir bahwa aku milikmu selamanya". Awal kalimat setiap frase dinyanyikan dengan *accent* dalam tempo cepat dan ritardando pada akhir frase.

Du Ring an Meinem Finger adalah bagian keempat dari siklus karya ini. Bagian ini mempunyai perbedaan dalam suasana hati bila dibandingkan dengan tiga bagian sebelumnya. Si gadis "menatap cincin di jarinya, dia menyadari bahwa hidupnya berubah". Ini adalah bagian yang menonjolkan suasana hati yang lembut, dan melodi yang indah. Untuk penyanyi, bagian ini memerlukan garis *legato* halus dengan dukungan nafas yang kuat untuk mencapai kualitas yang diinginkan dari musik.

Bagian kelima adalah *Helft mir ihr schwestern*. Bagian ini menampilkan perubahan suasana hati yang didukung dengan iringan piano. Secara teknis, ini adalah salah satu bagian yang paling sulit dinyanyikan karena tempo cepat dicampur dengan pemenggalan teks dan melodi. Bagian ini menceritakan bahwa sang gadis dengan sangat bersemangat meminta adik-adiknya untuk membantunya dalam persiapan hari pernikahannya. Bagian ini ditandai dengan ritme bertitik yang menggambarkan pawai pernikahan, keadaan yang serius dan menyenangkan.

Bagian keenam adalah *Suser Freund, du blickest mich verwundert an*. Bagian ini menceritakan bahwa ia telah hamil dan kabar ini ia sampaikan kepada suaminya. Bagi seorang penyanyi, pada bagian ini harus disadari sensitivitas dalam hal teks, dan harus mencerminkan adanya perubahan warna nada yang mengungkapkan kualitas suara yang manis dan lembut.

Bagian ketujuh adalah *An meinem Herzen, an meiner Brust*. Bagian ini begitu menantang dengan tempo cepat dan melodi *up-beat* yang mengungkapkan karakter emosi, kegembiraan dari sukacita menjadi seorang Ibu. Schumann ingin mengekspresikan bentuk sukacita seorang ibu muda saat ia memegang bayinya. Frase vokal dengan irama berulang-ulang seperti menggambarkan seorang ibu yang berbicara dengan bayi kecilnya.

Bagian terakhir adalah siklus kedelapan yaitu, *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*. Bagian paling dramatis dari tujuh bagian siklus sebelumnya, terdapat kontras yang jelas dan nyata bila dibandingkan dengan bagian sebelumnya dan bagian ini merupakan akhir cerita. Pada saat ini, perempuan tadi sudah menjadi seorang janda, dan sedang menatap tubuh suaminya yang telah meninggal dunia. Iringan piano hanya memainkan akord yang bermakna kesedihan vokal dalam interval yang rendah dan bernyanyi seperti resitativo mendukung suasana kematian. Bagian ini menggambarkan kondisi dimana kebahagiaan yang dirasakan perempuan itu telah jatuh dan hilang dan hanya kekosongan yang ada saat ini dalam hatinya. Setelah baris terakhir, iringan dan melodi piano kembali ke melodi dari lagu pertama yang bertujuan agar perempuan tersebut mengingat masa-masa yang dilalui meskipun dia telah menjadi janda.

Analisis

Ada sebuah masalah ketika kita dihadapkan dengan analisis karena pada titik ini, tidak mungkin untuk dapat mengartikulasikan sepenuhnya akan makna musik. Perhatian pada pemilihan kriteria yang dapat digunakan untuk mengatur domain: haruskah seseorang mengklasifikasi menurut parameter (melodi, harmoni, dll.); ruang lingkup aplikasi (global, medial, lokal); jenis tanda (ikon, indeks, simbol); konsensus; kompleksitas; tingkat universalitas; kaitannya dengan gaya atau periode waktu tertentu; paradigma (teori kognitif, sosiologi, semiotik); berbagai aplikasi (pribadi, interpersonal, budaya); atau sesuatu yang lain sama sekali? Mungkin sistem klasifikasi yang menggabungkan beberapa atau semua kriteria ini diperlukan agar analisis dapat memberikan gambaran yang lebih komprehensif.

Di antara parameter musikal utama, melodi memiliki sejarah terpanjang sebagai bagian utama dari makna. Keberadaan asosiasi dengan suara manusia telah menandai secara tak terhingga sebagai perwujudan utama komunikasi ekspresif. Jean-Jacques Rousseau (1981: 95) mengisyaratkan hubungan antara melodi dan agensi manusia ketika berdebat untuk keunggulan melodi: “semua orang senang mendengarkan suara-suara indah, tetapi jika pengalaman itu tidak digerakkan oleh intonasi yang melodius dan akrab, itu tidak akan menyenangkan atau memuaskan secara sensual.” Meyer (1973) dalam bukunya yang berjudul *Explaining Music*, mengungkapkan persepsi melodi dalam hal prinsip tunggal: “pola cenderung dilanjutkan sampai mereka menjadi stabil mungkin”. Berdasarkan prinsip ini, Meyer mengidentifikasi sejumlah jenis melodi spekulatif, melodi aksial, melodi tetangga, dan sejenisnya. Dalam paradigma Meyer, gerakan melodi ini membentuk fondasi untuk penataan melodi dalam musik.

Dari berbagai pendapat para ahli, dapat dipahami bahwa musik adalah fenomena yang kompleks, yang melibatkan banyak faktor yang saling berinteraksi di banyak tingkatan; makna musik itu muncul, tunduk pada pengalaman inter dan intra-subyektif; dan musik itu dialami dalam kaitannya dengan budaya. Jelas musik tidak dapat diekspresikan dalam istilah sederhana atau sebagai satu entitas terpisah dari banyak manifestasinya. Kita dapat mengakui, bagaimanapun bahwa subjek makna musik tidak dapat dibatasi oleh satu domain pengalaman. Ini juga, dapat menjadi bagian dari pencarian kita yang terus-menerus akan makna.

Menganalisis lagu dapat dimulai dengan mengamati melodi, irama, frase, klimaks lagu, harmonik, perkembangan (*development*) dan seterusnya. Setelah semua itu dilaksanakan kemudian dapat dipahami bagaimana struktur dari komposisi lagu tersebut. Dalam analisis lagu, banyak cara pendekatan yang dimungkinkan dilakukan untuk memulai sebuah analisis dikarenakan keragaman semantik.

Seit ich ihn gesehen

Seit ich ihn ge - se - hen, glaub ich blind zu sein;
wo ich ihn nur blik - ke, seh' ich ihn al - lein

Dalam analisis lagu, musik yang disusun dengan syair mempunyai keistimewaan tersendiri karena akan terdapat hal-hal menarik dalam di dalam struktur komposisi, seperti bagaimana tonalitas dengan irama, *form*, dan desain motif dan hubungannya dengan teks. Dalam tulisan ini, penulis akan menganalisis lagu bagian pertama *Fraunliebe und Leben*, yaitu *Seit ich ihn gesehen*. Pendekatan analisis pada bagian pertama, hemat penulis dapat diterapkan pada tujuh bagian lainnya.

Seit ich ihn gesehen

Permulaan lagu diawali dengan instrumen piano, lagu ini terdengar konvensional dengan progresi harmoni I - IV - V7 - I. Progresi harmoni ini menimbulkan berbagai resonansi intertekstual. Progresi I-IV adalah 'Pembukaan' dan langsung ditutup dengan progresi V-I. Pembuka dan penutup harus dipahami sebagai hubungan dialektika. Kata '*Seit*' menempatkan asal narasi pada saat yang tidak ditentukan di masa lalu. Kita dapat menarik suatu analogi antara originari tekstual dan harmonis konvensional dimana lagu dimulai. "Sejak saya pertama kali melihatnya" merangkum ketegangan antara penutupan dan non-penutupan secara implisit dalam perkembangan harmonis.

'Aku' dan 'dia' adalah istilah-istilah penting dalam konteks ini. Perhatikan di bar 2, masuknya piano dan vokal yang saling tumpang tindih dan diakhiri piano menggambarkan ada interaksi antara 'aku dan dia'. Pergerakan melodi bar 2-3 dalam interval sekonda dapat diartikan sebagai seorang wanita yang melihat seorang pria dalam sebuah pertemuan sesuatu yang alamiah. Sedangkan dalam hal irama melodi, vokal diawali dengan dua nilai not seperempat menggambarkan sebuah suasana hati yang berdebar (pergerakan denyut jantung yang tidak seperti biasanya). Melodi G (not seperempat bertitik) dan dilanjutkan dengan melodi F (dua not seperempat) memberikan getaran hati yang semakin tidak menentu.

Glaub' ich blind zu sein

Syair ini diawali dengan akord VI (G minor) di birama 3 adalah sesuatu yang baru dari birama 1 dan birama 2 sebelumnya. Sebagai harmoni baru, setidaknya Schumann memberikan suatu kelanjutan dari kalimat sebelumnya "Sejak saya pertama kali melihat dia". Ada hal baru dalam birama 3, yaitu akord pada piano diberi aksent dan not bertitik disana yang dapat dipahami sebagai 'ide membimbing' atau 'benang narasi' pembagian peran antara penyanyi dan pianis, bahkan mungkin terdengar sebagai suatu keheningan dari musik Schumann.

"Saya pikir saya buta" adalah ungkapan verbal yang ditandai dengan harmoni disonan. Kebutaan adalah sebuah kondisi yang disebabkan oleh pandangan pertama dari kekasihnya. Untuk menggaris bawahi sejauh mana ia diselimuti ruang ini didukung dengan nilai not seperdelapan diakhir syair ini. Meskipun mereka berada di satu sisi berlawanan, melihat dan runtuhnya kebutaan satu sama lain: kebutaan bukanlah kondisi tidak melihat apa-apa selain hanya melihat kegelapan. Melodi C-Ab (interval 5Aug) bersamaan dimainkan dengan melodi B dan F memberikan pendengar untuk dapat merenungkan keadaan tersebut dan mungkin untuk masuk ke dalam arena semantik yang jauh melampaui dunia, hal ini didukung dengan harmoni supertonik.

Pengulangan motif, interval atau bagian tertentu dalam sebuah komposisi menyiratkan makna tertentu, seperti: (1) pengulangan menyiratkan stasis hal-hal yang tidak berubah. Pada titik ini dalam lagu, kita mungkin mengharapkan pemeragaan dari drama yang telah berlangsung dalam empat bar; (2) pengulangan membawa rasa penekanan yang penting adalah apa yang sebelumnya telah dinyatakan masih layak untuk didengar lagi; dan (3) pengulangan bisa menyarankan pengurangan nilai-nilai.

Wo ich hin nur blicke

Frase ini hampir sama dengan frase pembukaan (birama 1-4), melodinya merupakan tranposisi secara paralel (sering juga disebut sebagai sekvens naik) antara birama 1-2 dan birama 4-5. Teknik komposisi ini lebih menekankan narasi awal bagaimana kondisi 'buta' itu digambarkan. Birama 5 dalam modus minor (tingkat dua dari Bes Mayor) seolah memperjelas makna implisit di birama 2.

Seh' ich ihn allein

Ritme yang dipakai dalam bagian ini masih mempertahankan ritme dan tekstur birama 3. Dari segi harmoni, birama 3 dengan birama 6 sudah mengalami perubahan. Makna yang disampaikan adalah bahwa ada perubahan dalam arti 'aku melihat dia hanya untuk mengungkapkan konsekuensi melihat dari mana-mana. Ungkapan '*seh' ich ihn Allein*' memberikan efek retorika dan secara struktural menyajikan progressi harmoni G-G dan F di tangan kanan (secara kromatis) berbeda dengan birama 3-4 secara implisit B-B dan C. secara retorika, frase ini diakhiri dengan '*ritard*' yang bermakna untuk mengundang pendengar 'berhenti' dan 'mendengarkan, dan dengan demikian mencoba membawakan diri keluar dari batasan *frame* '*larghetto*'.

Wie im wachen Traume

Bagian ini dimaknai sebagai klimaks dari empat frase sebelumnya. Dengan kalimat ini kita memasuki wilayah klimaks ditandai dengan tinggi nada sampai pada Es-2. Pergerakan melodi dengan interval 5 (Bes-Es) pada bagian ini membedakannya dari interval melodi frase sebelumnya. Pada bagian ini, peran vokal dan piano mulai bergerak masuk dan keluar dari sinkronisasi satu dengan yang lain. Vokal saat ini menggandakan piano (bukan sebaliknya) yang bermakna untuk mengekspos ilusi yang mendominasi lagu: 'seperti ditrans atau terbangun mimpi', kata penyair. Piano memiliki *chords* tiga pada tangan kanan, yaitu melodi ikut menyuarakan melodi piano. Melisma melodi pertama ditemukan dalam bagian ini dari suku kata *wachen*. Pada birama 9 kita menemukan suspensi. Perlu diingat bahwa suspensi serupa juga ada di birama 4 dan birama 7 yang menunjukkan bahwa kebutaan dan dunia mimpi dinyatakan sebagai suatu kesatuan. Setelah semua 'kebutaan', kita akan tidur dan biasanya akan membawa kita pada dunia mimpi.

Schwebt sein Bild mir vor

Pada bagian ini menjadi sulit untuk mengetahui apa harapan komponis, hal ini agak paradoks karena secara nyata terdapat ketegangan yang dimunculkan. Ritem dan melodi hampir sama dengan bagian sebelumnya, akan tetapi melodi pada kata *mir-von* naik setengah nada dari melodi kata *chen-trau*. Kondisi ini seolah membuka realitas dari dunia mimpi. Munculnya dari dunia mimpi adalah tersirat dan mengacu pada realitas, memberikan informasi yang menjanjikan tentang dia. Schumann tidak bisa membebaskan dirinya dari dirinya sendiri. Ini adalah bentuk lain dari kebutaan: ketidakmampuannya untuk melihat apa pun kecuali gambar-nya. Jika pada frase sebelumnya, '*Wie im wachen Traume*' mewakili musik mencapai klimaks akan tetapi frase '*schwebt sein Bild mir vor*' dapat dikatakan mewakili anti klimaks.

Taucht aus tiefitem Dunkel

Secara bertahap ketegangan berkurang pada frase lagu ini, gerak melodi pada suara trebel dan bas secara sejajar memberikan makna terbangun dari mimpi 'atau keluar dari kegelapan terdalam'. Frasa ini memproyeksikan resolusi dari bagian sebelumnya secara berurutan yakni gerak melodi di bass mulai dari B-C dan A-Bes. Keempat nada ini adalah pengulangan dari

frase sebelumnya; B-A (pada birama 9) dan B-C (pada birama 11). Birama 13 bisa dikatakan sebagai rekomposisi dari birama 7-11.

Heller, heller nur empor

Untuk pertama kalinya dalam lagu ini, terdapat pengulangan kata *heller, heller*. Pengulangan ini merupakan ide Schumann dan tidak terdapat dalam puisi Chamisso. Pengulangan ini memberikan kesan penguatan akan 'kebutaan' dari sang kekasih. Schumann mengkomposisi ulang progressi harmoni yang pada awalnya menggunakan perkembangan I-IV-V7-I (birama 1-2) kemudian diperluas menjadi I-IV-V7-(vi –ii6- v7) - I (birama 13-17). Kami kembali ke tempat kita mulai, meskipun dari pendekatan yang berbeda. Birama 15-17 dapat dipandang sebagai bagian yang lain dari keseluruhan pengolahan motif dalam karya ini. Birama 15-17 ini dapat dipahami hanya sebagai 'jembatan' atau perantara sebelum menyuarakan kembali bagian awal (motif di birama 1-2). Mulai birama 18, Schumann kembali memunculkan materi bagian awal. Secara umum, pengolahan materi iringan untuk piano dapat dibagi tiga bagian, yaitu; (1) untuk memperpanjang atau sebagai resolusi ide yang diberikan; (2) untuk mempersiapkan munculnya ide yang baru; dan (3) memunculkan kembali bagian ide yang sudah ada.

Kesimpulan

Lied adalah komposisi dengan konsep vokal dan piano dan berbentuk siklus yaitu antara bagian yang satu dengan bagian yang lain mempunyai rangkaian narasi yang berhubungan. *Fraunliebe und Leben* adalah karya Robert Schumann terdiri dari delapan bagian. Teks yang digunakan komposer adalah diambil dari puisi Adelbert von Chamisso (1731-1838) sekitar tahun 1830. Lagu ini menggambarkan/mengisahkan kisah kehidupan seorang wanita dari sudut pandang komponis.

Dalam hal interpretasi lagu, kedelapan bagian dari lagu *Fraunliebe und Leben* seluruhnya menceritakan saat-saat penting dalam kehidupan wanita mulai dari mengenal pria, pernikahan, melahirkan, dan kematian suaminya. Perempuan dihadapkan untuk dapat menyampaikan pesan ini kepada penonton, inilah hal yang tersulit didalam menyanyikan komposisi ini. Hasil dari analisis teks dan melodi menunjukkan betapa sang komponis benar-benar memperhatikan pergerakan melodi, interval, tempo, progressi harmoni dan unsur-unsur musik lainnya agar teks dan melodi membangun makna yang diinginkan oleh komposer.

Daftar Pustaka

- Abbate, Carolyn, 1991. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Abraham, Gerald, 1964. *A Hundred Years of Music*. Chicago - Illinois: Aldine Publishing Company.
- Apel, Willi, 1969. "Texture", Harvard Dictionary of Music, 2nd ed. rev. and enl. Cambridge, Massachusetts: Bel knap Press.
- Apel, Andrea M, 2011. *German Lieder: Song For Women*. McNair ScholarsResearch Journal: Vol 3:Iss. 1, Article 5.
- Agawu, Kofi, 1992. *Theory and Practice in the Analysis of Nineteenth-Century Lied*. Blackwell Publishing
- Chua, Daniel K. L, 1999. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Christ, et.,all, 1980. *Material and Structure of Music*. Prentice-Hall,Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.
- Edmund Wodehouse, 'Song', *A Dictionary of Music and Musicians*, ed. H. C. Colles, 4th edn

- (1940).
- Ewen, David , 1966. (ed) *The Complete Book of Classical Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- David Lidov, 1980 'Musical and Verbal Semantics', *Semiotica*, Vol. 3
- Hall, James Husst, 1953. *The Art Song*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Hatten, Robert S., and Charls Pearson. Forthcoming. "Aspect in Music." *Proceedings of the Seventh International Congress on Musical Signification*, Imatra, Finland, 2001.
- Jack M. Stein, 1971. "Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf". Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Gatens, Moira 1991. *Feminism and Philosophy: Perspectives on Difference and Equality*. Blomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Kimball, C, 2005. *Song: A guide to art song style literature*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation.
- Kramer, Lawrence, 1990. *Music as Cultural Practice*. Berkeley: University of California Press.
- _____, 2002. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- Meyer, Leonard B, 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____, 1973. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Berkeley: University of California Press.
- Nattiez, Jean-Jacques, 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Trans. Carolyn Abbate. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Pearsall, Edward and Almén, Byron "The Divining Rod: On Imagination, Interpretation, and Analysis". ed. Byron Almén and Edward Pearsall dalam *Approaches to Meaning in Music*. Indiana University Press.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1981 [1825]. *Essai sur l'origine des langues* [excerpts]. In Peter le Huray and James Day (eds.), *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, 92–105. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schopenhauer, Arthur 1974. "On Women," *Parerga and Paralipomena*, Vol. 2, trans. E.J.F. Payne. Oxford: Clarendon Press.

Ornamentasi Seni Baca Al-Qur'an dalam Musabaqoh Tilawatil Qur'an (MTQ) Nasional

Suryati

91

Komposisi musik, terutama pada periode Barok dan Klasik, banyak ditemukan ornamentasi-ornamentasi musik. Ornamentasi yang dimaksud disini adalah notasi yang ditambahkan pada sebuah melodi, tidak termasuk nilai notasi melodi dan tidak termasuk dalam birama. Sejumlah ornamentasi pada umumnya ditandai dengan simbol yang standar dalam notasi musik, sementara ornamentasi lain dapat ditambahkan dengan notasi kecil, atau hanya ditulis secara normal. Ornamentasi adalah salah satu yang terdapat dalam istilah musik yang memiliki arti penambahan beberapa nada atau notasi pada melodi, biasanya satu suku kata untuk beberapa nada yang disebut dengan istilah *melisma* (Taylor, 1989: 7). Ornamentasi atau hiasan berfungsi untuk memperindah suatu melodi, baik instrumental maupun vokal.

Ornamentasi yang terjadi pada musik Barat pada umumnya sudah terstruktur dan tertulis secara sistematis didalam partitur lagu. Oleh karena itu seorang penyanyi dalam menyanyikan lagu tersebut sesuai pada partitur lagu yang panjang pendeknya nilai notasi dan tanda *sukat* sudah ditentukan. Ornamentasi atau hiasan biasanya muncul jika sebuah lagu yang dinyanyikan secara tunggal (*Solo*). Akan tetapi sebuah ornamentasi tidak semua dapat dirumuskan secara terstruktur, seperti halnya seorang penyanyi yang secara spontanitas membuat improvisasi atau *cengkok*. Ornamentasi atau hiasan jenis ini terjadi karena kreativitas atau kemampuan seorang penyanyi atau pelantun. Ornamentasi tersebut juga terjadi pada seni baca Al-Qur'an terutama dalam gaya *mujawwad* yang biasa dipakai untuk *Musabaqah Tilawatil Qur'an* (MTQ).

Dalam Islam, puncak seni suara adalah *tilawah* Al-Qur'an sebagai suatu ibadah *sunnah* yang mempunyai banyak keutamaan (Munawwir, 1997: 471). Seni suara atau pujian kepada Allah selalu dapat ditemui sebagai sebuah ekspresi yang sungguh-sungguh baik di dalam maupun di luar masjid. Di Indonesia, lantunan ayat-ayat Al-Qur'an yang lazim disebut seni baca Al-Qur'an (*Qira'ah*) merupakan sebuah istilah yang memiliki arti 'mengeluarkan nyanyian liturgi (*ghina*), *adzan* (panggilan sholat), dan berbagai ragam nyanyian-nyanyian religi rakyat yang banyak ditemukan di daerah-daerah kaum muslimin di seluruh wilayah tanah air' (Nurudin, 2015: 21).

Seni baca Al-Qur'an adalah *Qira'ah* Al-Qur'an yang bertajwid diperindah oleh irama dan lagu atau dengan kata lain *nagham*, dapat dikategori sebagai jenis *Handasah al-shaut* atau seni suara (Al Faruqi, 1996: 475). *Qira'ah* berasal dari kata *qira'at* yang berarti pembacaan. *Mujawwad* merupakan salah satu jenis dalam seni baca Al-Qur'an yang dapat didengar hampir di setiap kesempatan, dengan beragam pendengar di setiap sudut dunia Islam yang paling merasuk dalam budaya Islam. *Tajwid* berasal dari kata *jawwada*, *yujawwidu*, *tajwiidan* yang artinya membaguskan atau menjadi bagus dan memperindah. Istilah *tajwid* artinya "mengeluarkan setiap huruf dari tempat keluarnya (*makhraj*) dengan memberi hak dan *mustahaknya*". Salah satu yang terdapat dalam ilmu tajwid adalah *makharijul* yang artinya "tempat keluarnya huruf dan pembeda antara satu huruf dengan huruf yang lainnya" (Nurdin, 2015:33). Seni baca Al-Qur'an gaya *Qira'ah* ini biasa disebut dengan gaya *mujawwad* yang artinya menjadi baik/bagus. Gaya tersebut melagukan secara penuh dengan hiasan-hiasan (ornamentasi melodi) agar menjadi indah. *Liukan-liukan* dalam Seni baca Al-Qur'an gaya *mujawwad* setiap orang tidak akan sama, sesuai kreativitas dan kemampuan dari *Qori/Qorih*. Seorang pembaca Al-Qur'an

laki-laki dinamakan *Qori*, sedangkan pembaca Al-Qur'an perempuan dinamakan *Qori'ah*.

Seni baca Al-Qur'an gaya *mujawwad* ini merupakan salah satu yang dapat diterima dan yang paling mencuat di kalangan masyarakat luas seluruh dunia. Hal ini dapat terlihat di seluruh masyarakat dari pelosok desa hingga seluruh Indonesia yang sering terdengar lantunan Seni Baca Al-Qur'an dalam suatu komunitas Islami baik dalam acara ritual keagamaan maupun pertemuan sosial. Di samping itu seni baca Al-Qur'an juga seringkali dipertunjukkan dan dilombakan secara langsung dalam acara keagamaan dengan istilah *Musabaqoh Tilawatil Qur'an* (MTQ) dari jenis bacaan *tartil*, *murottal*, dan *Qiro'ah* (*mujawwad*) yang secara rutin diadakan setiap tahun baik dari tingkat Desa hingga tingkat Nasional bahkan Internasional dari berbagai kategori tingkat pelajar, mahasiswa, dan tingkat umum. Pada umumnya yang membawa seni baca Al-Qur'an ke Indonesia adalah para pembaca Al-Qur'an atau biasa disebut Syech dari Mesir. Para Syech dari Mesir ini, mengajarkan seni baca Al-Qur'an dengan berbagai macam lagu dan memberikan beragam variasinya serta membuat harmoni yang khas. Seni baca Al-Qur'an seperti itulah yang seringkali diperlombakan dalam acara *Musabaqah Tilawatil Qur'an* (MTQ). Meskipun *Qari'ah* ini bukanlah satu-satunya jenis perlombaan, tetapi yang paling menggema dan memasyarakat dalam hal seni membaca Al-Qur'an (Ulfah, 2006:34). Dalam MTQ Cabang *mujawwad* memiliki ketentuan baik secara umum maupun khusus. Salah satu ketentuan MTQ Cabang *mujawwad* diwajibkan melagukan minimal empat lagu beserta variasinya, yang diawali dengan lagu *Bayyati* asli nada *Qarar* dan diakhiri juga dengan lagu *Bayyati* asli nada *Qarar*.

Seseorang yang melagukan Al-Qur'an dinamakan *Qori/Qori'ah*, seperti halnya orang yang menyanyikan lagu-lagu dinamakan penyanyi. Bernyanyi dengan menghasilkan suara yang baik, merdu, dan indah dibutuhkan suatu teknik vokalisasi yang baik dan benar. Oleh karena itu seorang *Qori/Qori'ah* dan penyanyi untuk menghasilkan suara yang indah, merdu, baik dan benar, dituntut dapat menguasai teknik vokalisasi yang baik dan benar. Hal tersebut tentu saja diperlukan suatu proses latihan secara intensif. Teknik vokalisasi sangat diperlukan bagi seseorang yang mendalami seni suara atau olah vokal. Teknik dasar berolah vokal tidak terlepas dari teknik vokalisasi. Teknik tersebut sangat penting untuk semua bahasa, karena untuk pembentukan suara dan pelafalan vokal dalam penekanan artikulasi. Vokalisasi ini dilakukan dalam proses belajar membaca dengan menghafalkan pengucapan huruf dan kata-kata secara benar dan jelas. Vokalisasi ini berlaku juga dalam hal membaca Al-Qur'an, harus mempelajari pelafalan huruf-huruf *hijaiyah* dengan ilmu *tajwid* secara benar agar terdengar jelas, karena huruf-huruf Al-Qur'an memiliki karakter yang khas dan unik (Anwar, 2012: 33). Oleh karena itu, dapat dikatakan bahwa seni baca Al-Qur'an memiliki ciri-ciri serupa meskipun tidak sama persis dengan gejala teknik vokalisasi dan ornamentasi yang dikenal dalam musikologi. Namun belum ada kajian yang melihat seni baca Al-Qur'an sebagai gejala musikal ataupun teknik vokalisasi. Oleh karena itu, studi ini mengarah pada upaya pemahaman seni baca Al-Qur'an dari perspektif musikologis. Kajian ini setidaknya sebagai awal keberangkatan dalam mencari titik temu teknik vokalisasi dan ornamentasi yang dikenal dalam musikologi dengan gejala teknik vokalisasi dan ornamentasi yang serupa pada pelantunan ayat-ayat Al-Qur'an.

Berkaitan dengan hal tersebut, maka melagukan ayat-ayat Al-Qur'an jenis *mujawwad* memiliki keterkaitan antara pemberian ornamentasi dan teknik vokalisasi. Oleh karena itu, pembahasan ini terfokus pada lagu bacaan Al-Qur'an jenis *mujawwad*. Perumusan bentuk ornamentasi yang terjadi pada seni baca Al-Qur'an jenis *mujawwad* dengan menggunakan beberapa variasi. Selanjutnya keterkaitan antara pelantunan ornamentasi dengan teknik vokalisasi. Dalam mengamati dan mengkaji pembahasan seni baca Al-Qur'an ini menggunakan metode deskriptif analisis kualitatif dengan pendekatan musikologis untuk mentranskrip, menganalisis ornamentasi dan keterkaitan teknik vokalisasi yang terjadi pada seni baca Al-Qur'an.

Lagu Bacaan Al-Qur'an

Pada dasarnya membaca Al-Qur'an tidak lepas dari lagu. Di dalam melagukan Al-Qur'an atau *taghanni* dalam membaca Al-Qur'an akan lebih indah bila suara melafalkan ayat-ayat Al-Qur'an diwarnai dengan macam-macam variasi lagu. Lagu Al-Qur'an adalah alunan intonasi atau membaca yang disuarakan dalam keindahan nada, variasi serta improvisasi selaras dengan pesan-pesan yang diungkapkan oleh ayat-ayat yang dibaca. Dalam mensenikan bacaan Al-Qur'an yang bermacam-macam variasi tersebut harus disertai dengan *makhrajul* huruf atau pengeluaran huruf yang tepat pada *sillable*-nya masing-masing, serta dengan alunan suara yang indah dan halus. Sebagaimana Rosul bersabda "*hiasilah Al-Qur'an dengan suaramu*", agar tidak membosankan oleh pendengar dan meresapkan hati sanubari baik pembaca maupun pendengar.

Seni baca Al-Qur'an baru menampakkan geliatnya pada awal abad ke-20 M yang berpusat di Makkah dan Madinah serta di Indonesia sebagai negeri berpenduduk mayoritas Muslim yang sangat aktif mentransfer ilmu-ilmu agama termasuk *nazam* (puisi) sejak awal abad ke-19 M. *Nazam* (puisi) yang merupakan salah satu bentuk ekspresi seni dalam Islam yang telah tumbuh sejak lama. Ibnu Manzur menyatakan bahwa ada dua teori tentang asal mula munculnya *nazam* Al-Qur'an. Pertama, *nazam* Al-Qur'an yang berasal dari nyanyian nenek moyang bangsa Arab. Kedua, *nazam* Al-Qur'an yang terinspirasi dari nyanyian budak-budak kafir yang menjadi tawanan perang. Kedua teori tersebut menegaskan bahwa lagu-lagu Al-Qur'an berasal dari khazanah tradisional Arab. Berdasarkan teori tersebut, ditegaskan bahwa lagu-lagu Al-Qur'an idealnya bernuansa irama Arab.

Dalam seni membaca Al-Qur'an atau *taghanni* dalam membaca Al-Qur'an, ada dua versi yaitu versi Mekkah, dikenal dengan lagu *Banjakah, Hijaz, Mayya, Rakby, Jaharkah, Sikah*, dan *Dukkah*. Berbeda dengan versi Mesir yaitu dikenal dengan lagu *Bayyati, Shaba, Hijaz, Nahawand, Sikah, Rast, Jiharkah*. Akan tetapi seni membaca Al-Qur'an yang di kenal di Indonesia yaitu yang versi dari Mesir. Mengingat bahasa Al-Qur'an adalah bahasa Arab, maka didalam melantunkan ayat-ayat Al-Qur'an harus menggunakan lagu (*maqam*) Arab atau yang dikenal dalam etnomusikologi Arab dengan *maqamat Al-Arabiyyah*. Ketujuh *maqam* dalam melagukan Al-Qur'an atau *taghanni* membaca Al-Qur'an versi Mesir tersebut, setiap lagu mempunyai ciri-ciri dan susunan suara, serta titinada masing-masing, dapat tergambar sebagai berikut.

Bayyati

Maqam Bayyati berasal dari bahasa Arab, kata "bait" yang berarti rumah, kemudian digunakan bentuk mubalaghah menjadi *bayyat*. *Bayyati* ini populer di Turki, Kurdi (Irak Utara), dan Iran, serta digunakan banyak lagu-lagu populer sejak pertengahan abad ke-20 (Shalihah, 1983: 47). *Maqam Bayyati*; memiliki karakteristik sangat lembut, dengan liukan-liukan, dan lebih terkesan feminin. *Maqam Bayyati* merupakan *Maqam* dasar, biasanya digunakan untuk belajar awal dalam melagukan aya-ayat Al-Qur'an. *Maqam Bayyati* asli sebagai awal *maqam* memiliki jarak nada (interval) $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, 1. *Maqam* ini dapat divariasi dengan beberapa *maqam* lain, seperti *Bayyati* dengan *Hijaz* yang disebut bentuk *maqam Bayyati Shuri*. Kemudian *Bayyati* divariasi dengan *Rast* yang dinamakan bentuk *maqam Bayyati Hussein*. *Maqam Bayyati* tersebut memiliki teks *tausiyah* sebagai acuan atau panduan dalam melantunkan ayat-ayat Al-Qur'an. Adapun beberapa bentuk *maqam Bayyati* dan *tausiyah* tersebut dapat terumuskan dalam notasi sebagai berikut.



Notasi 1.

Bentuk Notasi *Maqam Bayyati*



Notasi 2.

Melodi *Tausiyah Maqam Bayyati* asli nada *Qarar*

Shaba

Maqam Shaba berasal dari Timur, tepatnya berkembang dan populer di Kurdi (Irak utara). *Maqam Shaba*; memiliki karakteristik halus nuansa penuh kesedihan, sehingga menggugah perasaan emosi jiwa. *Maqam Shaba* asli sebagai awal *maqam* memiliki jarak nada (interval) $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{2}$. *Maqam* dapat divariasi dengan beberapa *maqam* lain seperti *maqam Shaba* dengan *Hijaz* dan *Ajam* disebut *maqam Shaba Ajam*. Selain itu *Shaba* dapat divariasi *zamzama* dengan *Hijaz* dan *Ajam* yang disebut *maqam shaba zamzama*. *Maqam Shaba* tersebut memiliki teks *tausiyah* sebagai acuan atau panduan dalam melantunkan ayat-ayat Al-Qur'an. Adapun bentuk *maqam Shaba* dan *tausiyah* tersebut dapat terumuskan dalam notasi sebagai berikut.



Notasi 3.
Bentuk Notasi *Maqam Shaba*



Notasi 4.
Melodi *Tausiyah Maqam Shaba* asli awal *maqam*

Hijaz

Maqam Hijaz berasal dari Arab, *Hijaz* dikenal sebagai suatu wilayah yang terdiri dari deretan pegunungan, dengan beberapa kota seperti Makkah dan Madinah (Shalihah, 1983:47). *Maqam Hijaz* ini, menggambarkan khas ketimuran, terkesan sangat indah. *Maqam Hijaz* asli sebagai awal *maqam* memiliki jarak nada (interval) $\frac{1}{2}$, $1 \frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$. *Maqam* dapat divariasi dengan beberapa *maqam* lain seperti *maqam Hijaz* dengan *Rast* dan *Sikah*. Selain itu *Hijaz* dapat divariasi dengan *Nahawand* dan *Ajam*, dapat juga *Hijaz* dengan *Ajam* yang disebut *maqam Hijaz Zanzaran*. Kemudian variasi *Kurd* dan *Nahawand* yang disebut dengan *maqam Hijaz Kar Kurd*. *Maqam Hijaz* ini memiliki teks *tausiyah* sebagai acuan atau panduan dalam melantunkan ayat-ayat Al-Qur'an. Adapun bentuk *maqam Hijaz* dan *tausiyah* tersebut dapat terumuskan dalam notasi sebagai berikut.



Notasi 5.
Bentuk Notasi *Maqam Hijaz*



Notasi 6.
Melodi *Tausiyah Maqam Hijaz* asli awal *maqam*

Nahawand

Maqam Nahawand berasal dari Hamadan (Persi), lagu ini telah dirubah oleh *Qari'* dari Mesir dan terkumpul dalam lagu-lagu Misri (Shalihah, 1983:44). *Maqam Nahawand* ini, memiliki karakteristik sedih, lagu ini sangat sesuai untuk melantunkan sya'ir atau ayat-ayat yang bernuansa kesedihan. *Maqam Nahawand* asli sebagai awal *maqam* memiliki jarak nada (interval) 1, $\frac{1}{2}$, 1. *Maqam* ini dapat divariasi dengan beberapa *maqam* lain seperti *maqam Nahawand* dengan *Ajam* dan *Hijaz* disebut *Maqam Nahawand Ajam*. *Maqam Nahawand* tersebut memiliki teks *tausiyah* sebagai acuan atau panduan dalam melantunkan ayat-ayat Al-Qur'an. Adapun bentuk *maqam Nahawand* dan *tausiyah* tersebut dapat terumuskan dalam notasi sebagai berikut.



Notasi 7.
Bentuk Notasi *Maqam Nahawand*



Notasi 8.
Melodi *Tausiyah Maqam Nahawand* asli awal *maqam*

Sikah

Maqam Sikah asli sebagai awal *maqam* memiliki jarak nada (interval) $\frac{3}{4}$, 1, *Maqam* ini dapat divariasi dengan beberapa *maqam* lain seperti *maqam Sikah* dengan *Nahawand*. Selain itu juga *Sikah* dapat divariasi dengan yang disebut dengan *maqam Sikah Huzam*. Variasi *Sikah* dengan *Hijaz* yang disebut *maqam Sikah Rahatul Arwah*. *Maqam Sikah*; dibawakan dengan

tempo lambat dan kidmat, memiliki karakteristik ketimuran dengan alunan yang cemerlang, mudah dikenal dan sangat populer (Shalihah, 1983:44). *Maqam Sikah* tersebut memiliki teks *tausiyah* sebagai acuan atau panduan dalam melantunkan ayat-ayat Al-Qur'an. Adapun bentuk *maqam Sikah* dan *tausiyah* tersebut dapat terumuskan dalam notasi sebagai berikut.



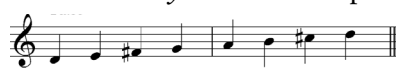
Notasi 9.
Bentuk Notasi *Maqam Sikah*



Notasi 10.
Melodi *Tausiyah Maqam Sikah* asli awal *maqam*

Rast

Maqam Rast asli sebagai awal *maqam Maqam Rast* memiliki jarak nada (interval) 1, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$. *Maqam* ini dapat divariasi dengan beberapa *maqam lain* seperti *maqam Rast* dengan *Sikah* dan *Rast*. Selain itu juga *Rast* dengan *Sikah* dan *Nahawant*. Kemudian *Rast* dan *Sikah* dapat divariasi dengan *Hijaz* yang disebut dengan *maqam Rast Suznak*. Selanjutnya *maqam Rast* dan *Sikah* dapat divariasi dengan *Bayyati* yang disebut *maqam Rast Nairuz*. Dapat juga *maqam Rast* divariasi dengan *Rast* disebut dengan *maqam Rast Yakah*, sedangkan *maqam Rast* divariasi dengan *Nahawand* juga disebut dengan *maqam Rast Yakah*. *Maqam Rast*; memiliki karakteristik lagu yang dinamis dan penuh semangat. *Maqam* ini sering digunakan untuk mengumandangkan *adzan* dan banyak digemari oleh bangsa Arab. *Maqam Rast* tersebut memiliki teks *tausiyah* sebagai acuan atau panduan dalam melantunkan ayat-ayat Al-Qur'an. Adapun bentuk *maqam Rast* dan *tausiyah* tersebut dapat terumuskan dalam notasi sebagai berikut.



Notasi 11.
Bentuk Notasi *Maqam Rast*



Notasi 12.
Melodi *Tausiyah Maqam Rast* asli awal *maqam*

Jiharkah

Maqam Jiharkah asli sebagai awal *maqam* memiliki jarak nada (interval) 1, 1, $\frac{1}{2}$. *Maqam Jiharkah*; memiliki karakteristik irama *Raml*, iramanya menimbulkan perasaan yang dalam, sangat menyentuh hati sering dilantunkan pada saat takbiran hari raya 'Idul Fitri maupun 'Idul Adha. *Maqam Jiharkah* tersebut memiliki teks *tausiyah* sebagai acuan atau panduan dalam melantunkan ayat-ayat Al-Qur'an (Shalihah, 1983:51). Adapun bentuk *maqam Jiharkah* dan *tausiyah* tersebut dapat terumuskan dalam notasi sebagai berikut.



Notasi 13.
Bentuk Notasi *Maqam Jiharkah*



Notasi 14.
Melodi *Tausiyah Maqam Jiharkah* asli awal *maqam*

Ketujuh jenis lagu pokok dalam seni baca Al-Qur'an ini biasanya dibawakan dalam beberapa tahap tingkatan nada, dari mulai nada yang paling rendah sampai nada yang paling tinggi. Dalam tatanan seni baca Al-Qur'an, tingkatan nada dikenal ada empat tahap tingkatan nada dalam *tilawah* Al-Qur'an, yaitu; (1) *Qarar* (dasar); yaitu suara lembut atau suara yang paling rendah, (2) *Nawa* (menengah); yaitu medium atau sedang antara suara tinggi dan rendah, (3) *Jawab* (tinggi); yaitu suara yang semakin menanjak kuat, dan (4) *Jawabul Jawab* (tertinggi); yaitu suara yang sangat kuat.

Dalam seni membaca Al-Qur'an memiliki beberapa tingkatan gaya seperti yang dijelaskan oleh Munawwir dalam tesisnya Yaser Arafat yang berjudul "Tarekat Tilawatiyah", menguraikan secara rinci gaya membaca Al-Qur'an yaitu;

1. *Tartil* adalah membaca *Al-Qur'an* secara bersuara, perlahan dan dengan menerapkan hukum-hukum bacaan secara tepat.
2. *Murottal* adalah gaya membaca Al-Qur'an yang menfokuskan pada dua hal yaitu kebenaran

dalam bacaan dan lagu Al-Qur'an.

3. *Mujawwad* yaitu gaya membaca Al-Qur'an yang penuh ornamentasi dan sempurna baik dalam tingkatan nadanya maupun dengan jenis dan variasi lagunya.

Ornamentasi Seni Baca Al-Qur'an

Ornamentasi atau hiasan seni memiliki beberapa variasi agar tidak monoton dan akan lebih bervariasi. Bentuk ornamentasi bermacam-macam disesuaikan dengan karakter lagunya dan juga sesuai kebutuhan. Semua lagu pada dasarnya bisa menggunakan variasi yang bervariasi, agar suatu lagu terdengar lebih hidup dan indah. Dalam memberikan ornamentasi pada setiap lagu tidak hanya asal menambahkan naik turunnya nada atau bunyi saja, akan tetapi harus diselaraskan dengan nada sebelumnya agar terdengar harmonis. Ornamentasi tidak hanya terjadi pada lagu-lagu umumnya, namun juga terjadi pada lagu seni baca Al-Qur'an terutama jenis *mujawwad*.

Ornamentasi yang terdapat dalam seni baca Al-Qur'an terutama jenis *mujawwad* terlihat dari variasi masing-masing *maqam*, karena setiap *maqam* memiliki ciri khas tersendiri. Pada umumnya para *Qori* dalam menggunakan variasi atau ornamentasi merujuk pada beberapa Syekh dari Mesir atau para *Qori-Qori* terdahulu yang dipelajari secara oral, dan belum terumuskan secara tertulis. Oleh karena itu seorang *Qori/Qoriah* yang belajar dan mendalami seni baca Al-Qur'an harus memiliki pendengaran musikal yang baik, dalam ilmu musik disebut dengan istilah *sofegio* yaitu rasa musikalitas yang bagus.

Ornamentasi dalam seni baca Al-Qur'an terutama jenis *mujawwad* pada umumnya terletak pada *mad* dan *Ikhfa*. *Mad* yaitu pemanjangan bunyi yang dilambangkan dengan huruf *alif* (ا), *waw* (و) dan *ya* (ي), dibaca dengan dua *harakat*. Seperti halnya dalam bacaan "Basmallah" (*Bismillaahirrahmaanirrahiim*). *Ikhfa* yaitu pengucapan bunyi pada huruf dengan samar-samar apabila huruf tersebut bertemu dengan *nun mati* (نْ) atau *tanwin*. Pada umumnya para *Qori/Qoriah* dalam menggunakan variasi atau ornamentasi merujuk pada beberapa Syekh dari Mesir atau para *Qori-Qori* terdahulu yang dipelajari secara oral, dan belum terumuskan secara tertulis. Oleh karena itu, mencoba merumuskan bentuk-bentuk ornamentasi yang terjadi dalam seni baca Al-Qur'an, meskipun tidak bisa sama secara persis. Mengambil contoh ayat-ayat Al-Qur'an yang dilantunkan seorang *Qori'ah* terbaik MTQ tingkat Nasional.

Ornamentasi Gaya Mujawwad

Bentuk ornamentasi yang terjadi pada seni baca Al-Qur'an belum terumuskan secara baku, bahkan tidak dapat dirumuskan secara pasti. Hal ini terjadi karena seni baca Al-Qur'an diwariskan dari generasi ke generasi berikutnya melalui tradisi oral bukan tulisan. Oleh sebab itu hasil yang didapat dari generasi yang satu dengan yang lain sedikit mengalami perbedaan walaupun sudah mengikuti pakem atau *maqom* dalam seni baca Al-Qur'an yang ditentukan. Walaupun panjang pendeknya dalam pemberian ornamentasi sudah ditentukan dengan *harakat* atau ketukan. Akan tetapi naik turunnya atau tinggi rendahnya suara atau nada dapat terdengar secara jelas, menurut pengamatan penulis tinggi rendah suara dalam ornamentasi yang dilantunkan *Qori/Qoriah* dapat terumuskan dengan simbol notasi balok naik turunnya. Menurut hasil pengamatan ornamentasi yang terjadi pada seni baca Al-Qur'an dalam MTQ jenis *mujawwad*, penulis mencoba merumuskan beberapa bentuk ornamentasi atau variasi yang terdapat pada seni baca Al-Qur'an terutama *mad* atau perpanjangan bunyi.

1. Ornamentasi *Mad Asli* atau *Mad Thabi'i ya* (ي)

Ornamentasi ini perpanjangan bunyinya dilambangkan dengan huruf *ya* (ي), yang dibaca dua *harakat*. Dapat dilihat pada contoh dalam bacaan "basmallah"

Bismillaahirrahmaanirrahiim (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ) dalam *maqam Bayyati* asli nada *Qoror* (rendah) pada akhir kata *hiim*, terdapat sedikit ornamentasi dengan penambahan dua nada di bawahnya. Adapun bentuk ornamentasinya dapat terumuskan dengan notasi sebagai berikut – Sehubungan dengan ketinggian nada pembacaan ornamen-ornamen berikut bersifat relatif maka notasi-notasi berikut sengaja tidak mencantumkan tanda kunci; sehingga hanya menunjukkan perbedaan ketinggian pada setiap nada dan perkiraan ritmis yang digunakan.



Notasi 15.
Ornamentasi pada akhir kata *hiim*

2. Ornamentasi *Mad Asli* atau *Mad Thabi'i Waw* (و)

Ornamentasi ini perpanjangan bunyinya dilambangkan dengan huruf *waw* (و) dibaca dengan dua *harakat*. Dapat dilihat pada contoh dalam bacaan *yamsyuuuna* dengan *maqam Bayyati* asli nada *Qoror* (dasar/rendah) pada suku kata *syuu* terdapat ornamentasi penambahan tiga nada, satu nada di bawahnya, satu nada asal dan satu nada di atasnya. Adapun bentuk ornamentasinya dapat terumuskan dengan notasi sebagai berikut.



Notasi 16.
Ornamentasi pada suku kata *syuu*

3. Ornamentasi *Mad Thabi'i ya* (ي) dan *waw* (و)

Ornamentasi ini, perpanjangan bunyinya huruf *ya* dan *waw* pada *maqam Bayyati shuri* nada *Jawab* (tinggi) dibaca dengan dua *harakat*. Dapat dilihat pada contoh dalam bacaan *yabiituuna*, suku kata *bii* dan *tuu* terdapat ornamentasi penambahan beberapa nada ke atas dan ke bawah secara *melismatis*. Adapun bentuk ornamentasinya dapat terumuskan dengan notasi sebagai berikut.



Notasi 17.
Ornamentasi pada suku kata *bii* dan *tuu*

4. Ornamentasi *Mad Asli* atau *Mad Thabi'i Alif* (ا)

Ornamentasi ini, perpanjangan bunyinya dilambangkan dengan huruf *alif* (ا) dibaca dengan dua *harakat*. Dapat dilihat pada contoh dalam bacaan *salaamaa* dengan *maqam Bayyati* asli nada *Nawa* (sedang) pada suku kata *laa* terdapat ornamentasi penambahan tiga nada satu nada di bawahnya, satu nada asal dan satu nada di atasnya. Adapun bentuk ornamentasinya dapat terumuskan dengan notasi sebagai berikut.



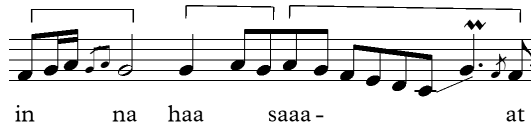
Notasi 18.
Ornamentasi pada suku kata *laa*

5. Ornamentasi *Mad Wajib Muttasil Hamzah* (ء)

Ornamentasi ini, perpanjangan bunyinya apabila huruf *mad thabi'i* diikuti dengan *hamzah* (ء) dalam sebuah kata, dibaca dengan 2 ½ *alif* atau 5 *harakat*. Dapat dilihat pada contoh dalam bacaan *innahaa saaa'at* dengan *maqam Bayyati Husseini* nada *Jawabul Jawab* (tinggi) pada suku kata *saaa* terdapat ornamentasi penambahan beberapa nada ke bawah dan kembali ke atas secara *melismatis*. Adapun bentuk ornamentasinya dapat terumuskan dengan notasi sebagai berikut.

Notasi 19.

Ornamentasi pada suku kata saaa



in na haa saaa - at

6. Ornamentasi *Mad Lazim Harfi Mutsaqqal Tasydid (ˆ) Dawwa*

Ornamentasi ini, perpanjangan bunyinya apabila *Mad Thabi'i* yang bertemu dengan huruf bertanda *tasydid (ˆ)* dalam sebuah kata, dibaca dengan 3 *alif* atau 6 *harakat*. Dapat dilihat pada contoh dalam bacaan *sujjadawwa* dengan *maqam Bayyati shuri* nada *Jawab* (tinggi) pada suku kata *daw* terdapat ornamentasi penambahan tiga nada turun ke bawah. Adapun bentuk ornamentasinya dapat terumuskan dengan notasi sebagai berikut.

Notasi 20.

Ornamentasi pada suku kata daw



daw ____ wa

7. Ornamentasi *Mad Lazim Harfi Mutsaqqal Tasydid (ˆ) Rawwa*

Dalam bacaan *mustaqarrawwa* dengan *maqam Bayyati* Ornamentasi ini, *Husseini* nada *Jawabul jawab* (tinggi) pada suku kata *raw* terdapat ornamentasi penambahan nada naik turun 3 kali kemudian tiga nada ke bawah secara *melismatis*. Adapun bentuk ornamentasinya dapat terumuskan dengan notasi sebagai berikut.

Notasi 21.

Ornamentasi pada suku kata raw



raw 5 ____ wa

8. Ornamentasi *Mad Lazim Harfi Mutsaqqal Tasydid (ˆ) 'Annaa*

Dalam bacaan *'annaa* dengan *maqam Bayyati Husseini* nada *jawab* (tinggi), karena ada dua *mad* yang berdampingan, maka pada suku kata *'an* terdapat ornamentasi penambahan enam nada turun ke bawah, bukan pada suku kata *naa* yang mendapat ornamentasi. Adapun bentuk ornamentasinya dapat terumuskan dengan notasi sebagai berikut.

Notasi 22.

Ornamentasi pada suku kata 'an



'an ____ naa

9. Ornamentasi *Tanwin Dhummaḥ (un) Bertemu dengan Ikhfa*

Ornamentasi *tanwin dhummaḥ (un)* bertemu dengan *ikhfa* pada huruf *fa' (ف)* seperti bacaan *yunfiquun* dalam surat *Al Baqoroh* ayat 3, *nun* mati dibaca samar-samar atau hilang terdengar dengung *yungfiquun* disebut dengan *ikhfa Haqiqi*. Bacaan pada *maqam Bayyati Husseini* nada *jawab* (tinggi). Adapun bentuk ornamentasinya dapat terumuskan dengan notasi sebagai berikut.

Notasi 23.

Ornamentasi pada suku kata yung



yung ____ fi ____ quu n

10. Ornamentasi pada *Tanwin Fathatain (an) Bertemu Ikhfa*

Ornamentasi pada *tanwin fathatain (an)* bertemu *ikhfa* pada huruf *kaf (ك)* seperti bacaan *huubankabiirroo* dalam surat *An Nisa* ayat 2 *nun fathatain (an)* dibaca samar-samar atau hilang terdengar dengung menjadi *huubangkabiirroo*. Bacaan pada *maqam Hijaz Kar*. Adapun bentuk ornamentasinya dapat terumuskan dengan notasi sebagai berikut.



Notasi 24.
Ornamentasi pada suku kata bang

Selain ornamentasi yang telah dipaparkan di atas masih banyak versi lain yang belum tercantumkan pada perpanjangan bunyi, seperti halnya dengan gelombang atau getaran semacam vibra. Dapat dilihat dalam bacaan *Muhammadun* dalam surat *Ali Imron* 144, suku kata ham terdapat ornamentasi getaran atau vibrasi pada bacaan *maqam Bayyati* nada *Qoror*. Adapun bentuk ornamentasinya dapat terumuskan dengan notasi sebagai berikut.



Notasi 25.
Ornamentasi pada suku kata ham

Kesimpulan

Berdasarkan pembahasan di atas, maka dapat diambil kesimpulan bahwa dalam seni membaca Al-Qur'an atau melagukan membaca Al-Qur'an di Indonesia merujuk versi dari Mesir yaitu dikenal dengan lagu *Bayyati, Shaba, Hijaz, Nahawand, Sikah, Rast, Jiharkah*. Mengingat bahasa Al-Qur'an adalah bahasa Arab, maka didalam melantunkan ayat-ayat Al-Qur'an harus menggunakan lagu (*maqam*) Arab atau yang dikenal dalam etnomusikologi Arab dengan *maqamat Al-Arabiyyah*. Ornamentasi seni baca Al-Qur'andalam MTQ tingkat nasional terutama jenis *mujawwad* banyak terjadi pada perpanjangan bunyi atau *mad* dan pada huruf *ikhfa*, meskipun tidak semua pada *mad* dan *ikhfa* diberikan ornamentasi.

Bentuk-bentuk ornamentasi yang terjadi dalam seni baca Al-Qur'an, banyak didominasi bentuk ornamentasi *melisma* yaitu satu suku kata untuk beberapa nada. Meskipun bentuk-bentuk ornamentasi lain juga muncul seperti *luk* yaitu satu suku kata untuk dua atau tiga nada dalam istilah musik Barat dapat disebut *neumatik*. Selain itu juga terdapat ornanentasi *gregel* yaitu penambahan satu nada ke atas ataupun ke bawah secara cepat, yang dalam istilah musik Barat disebut *appoggiatura*. Selanjutnya terdapat juda ornamentasi *vibra* yaitu suatu gelombang atau getaran secara halus, bisa dikatakan semacam *trill* dalam istilah musik Barat.

Daftar Pustaka

- Al-Faruqi, Isma'il Raji. 1999. *Seni Tauhid: Esensi dan Ekspresi Estetika Islam*. Yogyakarta: Bentang.
- Arafat, M. Yasir. 2013. "Tarekat Tilawatiyah: Melantukan Al-Qur'an, Aspek Memakrifati Diri, Melakonkan Islam" *Tesis* Program Magister Antropologi Budaya, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada.
- Isma'il Al-Faruqi dan Lois Lamya Al-Faruqi. 1996. *Atlas Budaya Islam*. Kuala Lumpur, Malaysia.
- Marquat, Linda. 2005. *The Right Way To Sing*. New York: Allworth Press.
- Moleong, Lexy J. 1999. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: PT. Rosda Karya.
- Munawwir, Ahmad Warson. 1997. *Kamus Al-Munawwir*. Surabaya: Pustaka Progressif.
- Nasr, Seyyed Hossein. 1997. "Islam and Music: The Legal and Spiritual Dimensions", Lawrence E. Sullivan (eds). *Enchanting Powers: Music in the World's Religions*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press for Harvard University Center for the Study of World Religions.
- Nurudin Triyasyid. 2015. *Pedomani Tajwid Mudan dan Aplikatif*. Kartasura Solo: Taujih.
- Omar, Abdul Rahman ben Hammad al-. 1996. *The Religion of Truth*. Saudi Arabia: Ministry of Islamic Affairs, Endowments, Da'wah and Guidance.
- Rasmussen, Anne K. 2010. *Women, The Recited Quran, and Islamic Music in Indonesia*. USA: University of California Press.

- Rizali, Nanang. 2012. “Kedudukan Seni Dalam Islam ”, dalam Jurnal *TSAQAFA*, Jurnal Kajian Seni Budaya Islam Vol. I. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Soedarsono, R.M. 1999. *Metodologi Penelitian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: MSPI.
- Taylor, Eric. 2004. *The ABC Guide to Music Theory (Part II)*. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.

BAGIAN KETIGA
KAJIAN MUSIK POPULAR

Varian Perspektivitas Lirik Lagu Pop Anak Minang

Nursyirwan dan Hidayati

103

Lagu pop Minang anak-anak mendapat sambutan hangat di hati masyarakat penikmatnya dan tampil dengan berbagai macam jenis seperti Pop Minang Anak, Pop Minang Standar, Pop Hits Minang, Dendang Anak, Remix Minang Anak, dan Album Lawak Minang Anak. Lirik lagu-lagu ini menimbulkan bermacam-macam tanggapan positif dan negatif dikalangan penikmat musik dan pencipta lagu anak-anak itu sendiri. Fenomena yang terjadi saat ini dalam kasus lagu pop Minang anak-anak bahwa adanya beberapa lagu Minang anak-anak yang dipopulerkan oleh anak-anak yang bukan anak-anak Minang melainkan oleh anak-anak provinsi lain, contohnya dari Provinsi Jambi (Muaro Bungo).

Penelitian ini menggunakan pendekatan kualitatif. Pengumpulan data dilakukan dengan teknik observasi, wawancara, dan dokumentasi. Teori musik dan teori lingkungan digunakan dalam pembahasan penelitian ini. Hasil analisis dari lagu-lagu yang dibawakan dalam lagu pop Minang anak-anak tersebut mempunyai pengaruh secara psikologi terhadap anak-anak. Faktor-faktor yang mempengaruhi psikologi anak disebabkan oleh faktor yang dominan yaitu lingkungan, seperti lingkungan daerah tempat tinggal penyanyi, dan tempat beredarnya lagu-lagu yang dinyanyikan.

Lagu Anak-anak Minang

Musik merupakan ungkapan jiwa bagi setiap manusia, yang lahir melalui untaian nada nada yang indah dan tersusun rapi sesuai dengan aturan (Rasyid, 2010:3). Di era kekinian dapat saja diajukan satu pertanyaan, apakah setiap bunyi yang indah itu bisa dikatakan musik? Seperti kicauan burung, ayam berkokok, dan lain sebagainya. Hal demikian tentu kembali pada pernyataan di atas, bahwa yang dikatakan musik itu adalah ungkapan jiwa manusia.

Setiap orang pasti suka dengan musik, karena musik dapat dijadikan sebuah ekspresi hati, maka tidaklah heran bila musik disukai oleh siapa saja, tanpa mengenal batas usia, termasuk anak-anak. Bermain musik dapat menambah tingkat kecerdasan anak karena mencakup kepekaan terhadap penguasaan irama, nada, pola-pola, ritme, tempo, instrumen, dan ekspresi musik hingga mampu menyanyikan sebuah lagu dengan benar atau memainkan alat dengan baik.

Mendengarkan musik atau menyanyi merupakan alat pembelajaran yang paling murah. Selain itu menyanyi juga dapat dilakukan di mana saja dan kapan saja, dan melalui nyanyian anak juga dapat mempelajari banyak hal. Namun demikian, ironisnya dari banyak manfaat yang didapat melalui musik, para orang tua cenderung belum begitu tertarik terhadap hal yang terjadi di era kekinian, karena anak belajar sendiri menurut bakat yang mengalir dalam dirinya sendiri.

Menurut Umar Kayam, kesenian yang berhadapan dengan masyarakat dalam arti kesenian menawarkan interpretasinya tentang kehidupan kepada masyarakat, kemudian masyarakat menyambutnya dengan berbagai cara (Kayam, 1993: 7). Selanjutnya Rapph Linton, dengan teori kepribadiannya menyampaikan, lahirnya berbagai sambutan oleh masyarakat karena manusia itu didorong oleh kebutuhan-kebutuhan dalam kehidupan praktis, untuk mengenal kehidupannya sehari-hari. Sebagai subjek sejati, dengan lebih memperhatikan basis yang nyata, yaitu basis antropologi selaku subjek dan objek, dan suatu kepribadian adalah hasil dari reaksi terhadap rangsangan situasi (Linton, 1945: 86). Kiranya apa yang disampaikan oleh Linton dan Ganap, mendekati dari keadaan yang terjadi saat ini di wilayah Minangkabau.

Konsep pemain dalam pertunjukan musik Minang maupun musik pop Minang tidak ubahnya sebagaimana pertunjukan musik lainnya secara umum. Seseorang yang berperan membawakan lagu disebut penyanyi, sedangkan yang mengiringi nyanyian disebut sebagai pemusik. Modal dasar seseorang untuk menjadi penyanyi adalah bakat yang dimiliki sejak lahir, yang diungkapkan melalui suara. Suara merupakan elemen pokok dalam seni menyanyi (*the art of singing*), yang menggambarkan suatu faktor atau unsur yang lebih kompleks dari pada bunyi, yang merupakan suatu media artistik untuk mengekspresikan maksud atau keinginan dan perasaan melalui musik (Rasyid, 2010:15).

Sehubungan dengan hal tersebut, maka seyogianya seorang penyanyi lagu pop mempunyai suara yang bagus dilengkapi dengan teknik pernapasan yang baik dan mampu mengekspresikan lirik dengan baik dan jelas. Faktual dan idealisasi demikian menjadi satu permasalahan ketika yang dimaksudkan adalah kelompok seni menyanyi yang dibawakan oleh golongan anak-anak di Sumatera Barat, khususnya untuk membawakan lagu Minang.

Pada saat sekarang banyak bermunculan penyanyi lagu pop Minang anak-anak di Sumatera Barat, baik laki-laki maupun perempuan. Mereka pada umumnya sudah mengerti dengan teknik bernyanyi yang baik, karena mereka pada umumnya telah dididik oleh orang-orang yang mengerti dengan teknik pengolahan vokal yang benar. Para guru yang mengajar mereka rata-rata berpendidikan musik. Banyaknya lagu anak-anak yang beredar di pasaran, dengan berbagai jenis seperti: pop Minang standar, pop Minang klasik, dendang Minang, remix Minang dan lain sebagainya. Menciptakan lagu pop Minang anak-anak yang akan dinyanyikan oleh anak-anak, idealnya harus memiliki nuansa tersendiri yang harus melekat di hati masyarakat, namun faktual yang terjadi belumlah sebagaimana yang diinginkan. Lebih jelasnya dapat dilihat potongan lirik teks lagu berikut yang dinyanyikan oleh anak-anak.

HIDUIK DI RANTAU SUBARANG

Cipt: Chilung Ramali

Produksi: Ganto Production

Penyanyi: Ziqra (12 th)

*Takana hati dipasie putiah, lamunan tinggi kalangik
Sasayuk mato mamandang, lautan laweh mambantang
Jauah dikaki langik ndeh, dibaliak awan, dimanjo jo disayang
Tangiang juo yo ditalingo, carito nan den dangakan
Hiduik dinagari urang, nan bagalimang cahayo
Mangko denai marantau ndeh, tinggakan kampuang
Takana, sawah jo ladang, baka di rantau urang
Tingga kulik pambaluik tulang, badan kuruih rasaki malang
Dapek pagi habih nyo patang
Sakik sakik sakiklah surang, Imbau imbau tido nan datang
Badan sansai tingga sabatang
Malang di runduang malang, hiduik rantau subarang*

Terjemahan:

Teringat hati di pasir putih, lamunan tinggi ke langit
Sayup-sayup mata memandang, lautan luas membentang
Jauh dikaki langit, dibalik awan, di manja dan di sayang
Terngiang jua di telinga, cerita yang ku dengarkan
Hidup di negeri orang, bergelimang cahaya

Membuat diriku merantau, tinggalkan kampung
Teringat, sawah dan ladang, bekal di rantau orang
Tinggal kulit pembalut tulang, badan kurus rezeki malang
Dapat pagi habis nya petang
Sakit sakit sakitlah seorang, panggil panggil tiada yang datang
Badan sensara tinggal seorang
Malang dirundung malang, hidup di rantau seberang

Nursyirwan dan
Hidayati
Varian Perspektivitas
Lirik Lagu Pop Anak
Minang

105

PASAN KA ABAK

Ciptaan: Yas Kelana

Lirik : Jacky

Penyanyi: Madon-Ayu-Padla (12-13-12 th)

*Lah tigo tahun abak ndak pulang-pulang
Tigo tahun pulo mak lalok surang
Saisi rumah lah habih talelang
Dek ndak ado pitih pambayie utang
Kok jaleh bana abak indak kapulang
Elok kami cari tampek batenggang
Pado badan kamiko tingga tulang
Kami palakian amak jo urang
Tolong danga pasan kami bak
Kok ndak ka pulang tasarah dek abak
Hanyo ciek nan kami mintak
Izinkan amak balaki yo bak
Usah maratok i rantiang nan hanyuik
Banyak batang gadang tampek bagayuik
Usahlah mak pikie banang nan kusuik
Banyak kain suto nan ka pambaluik*

Terjemahan:

Telah tiga tahun ayah tak pulang pulang
Tiga tahun pula ibu tidur seorang
Se-isi rumah telah habis terlelang
Karna tak ada uang tuk bayar hutang
Kalaupun memang ayah tak akan pulang
Sebaiknya kami cari tempat bertenggang
Daripada badan kami ini tinggal tulang
Kami carikan ibu pengganti ayah
Tolong dengar pesan kami ayah
Kalau takkan pulang terserah ayah
Hanya satu yang kami minta
Izinkan ibu menikah ayah
Jangan meratapi ranting yang hanyut
Banyak kayu besar tempat bergantung
Janganlah ibu pikirkan benang yang kusut
Banyak kain sutra yang akan membalut

Ciptaan: Jacky
Penyanyi: Fera Imut (9 th)

Lirik: Jacky

*Oi amak.. apo sayang, manga amak bamanuang
Lah tujuh tahun nak amak lalok surang
Kini amak taragak nak, kau tu punyo abak
 Oi sayang.. apo amak, namuah kau ndak punyo anak
 E namuah lah mak, Itu bana nan awak mintak
 A tu sabantuak apo nak, Abak nan ka kau mintak
Ndak usah gagah bana, nan paralu rang kayo gadang
Tapi jan sampai ma ambiak laki urang
Kok isuak lah dapek abak, ado ciek nan awak mintak
Apo tu nak, Agiah awak adiak jo mak
 Amanlah tu nak, Bisuak mak agiah adiak
 Laki atau padusi, tasarah amak asa jan bencong*

Terjemahan:

Hai ibu..apa sayang, kenapa ibu bermenung
Telah tujuh tahun nak ibu tidur seorang
Sekarang ibu ingin nak, kamu punya ayah
 Hai sayang..apa ibu, mau nggak kamu punya ayah
 Ya mau lah bu, itulah yang aku mintak
 Yang seperti apa nak, ayah yang kamu mintak
Tak usah terlalu gagah, yang perlu orang kaya raya
Tapi jangan sampai mengambil suami orang
Jika esok telah dapat ayah, hanya satu yang saya mintak
Apa itu nak, berikan saya adik ya bu
 Amanlah tu nak, besok ibu kasih adik
 Laki laki atau perempuan, terserah ibu asal jangan bencong.

Berangkat dari fenomena lirik/syair yang demikian penulis melihat banyak kejanggalan, ataupun dapat dikatakan suatu masalah yang terjadi pada usia anak-anak di Sumatera Barat (Minangkabau). Anak secara umum mampu bernyanyi, namun terbatas pada bakat yang mengalir pada dirinya. Kemampuan yang tidak sama atau beragam adanya membuat penulis tertarik untuk mengemukakan fenomena yang terjadi terhadap lagu pop Minang yang dinyanyikan oleh anak-anak di Sumatera Barat khususnya lagu Minang yang beredar dimasyarakat pada saat ini.

Permasalahan Lagu Anak di Minang

Keadaan ataupun sudut pandang faktual dalam mengekspresikan sebuah lagu, seorang penyanyi harus mengetahui latar belakang, isi dari sebuah lagu yang berhubungan dengan apa yang diinginkan oleh penciptanya. Hal tersebut berhubungan erat dengan identitas lagu pop Minang, bahwa akan lebih baik kalau yang menyanyikannya sesuai antara usia dan syair yang akan dinyanyikannya. Hal tersebut disebabkan karena ia lebih banyak menyampaikan pesan-pesan yang terdapat dalam syair lagu itu. Kondisi yang ideal itu, hanya saja dengan faktanya belum terwujud.

Dampak negatif lainnya tentu saja adanya kemustahilan seorang penyanyi mampu mengekspresikan sebuah lagu pop Minang dengan baik apabila ia tidak mengetahui nuansa Minangkabau atau *iro-iro* Minang (ciri-ciri khas) yang biasa terdapat dalam musik tradisi

Minangkabau. Hal tersebut sangat berperan dalam membawakan lagu pop Minang karena tanpa dibumbui dengan hal yang demikian maka jiwa lagu itu tidak akan muncul.

Hal tersebut ditemukan dengan banyaknya lagu lagu pop Minang yang dibawakan oleh penyanyi yang bukan berasal dari daerah Minangkabau atau usia yang tergolong anak-anak, sementara lagu yang dibawakan seharusnya dinyanyikan oleh orang dewasa. Problema pada tingkat usia anak-anak, apabila diikuti karir penyanyiinya, jelas ia belum mempunyai prestasi yang baik dalam blantika musik pop Minang sehingga dalam membawakan lagu pop Minang ia tidak dapat menempatkan diri sebagai penyanyi terbaik. Sesuai dengan yang telah diungkapkan di atas bahwa anak-anak itu bukan penyanyi yang menguasai terhadap falsafah maupun sastra dalam kebudayaan Minangkabau. Dengan demikian anak-anak pada umumnya tidak bisa melahirkan improvisasi khas Minang dengan baik, dan lagu lagu yang dihasilkannya seolah-olah lagu pop anak-anak yang berbahasa Minang, sehingga ia diperkirakan tidak bisa bertahan sebagaimana penyanyi pop Minang, sebagaimana kelompok penyanyi golongan dewasa seperti Ely Kasim; Lily Syarif; Zalmon; Tiar Ramon; Kardi Tanjung; Anroy, dan lain sebagainya yang sudah memiliki reputasi “legendaris Minang”. Bila ditilik dari sisi lainnya seperti ‘karakter suara’ seseorang memegang peranan penting dalam membawakan lagu pop Minang sebab di samping sudah menjadi bawaan dari lahir, pengaruh daerah asal, maupun jam terbangnya sebagai penyanyi juga memegang peranan penting lainnya, misalnya seperti Zalmon, Anroy.

Berdasarkan keterangan di atas, maka dapat dikatakan bahwa musik itu milik setiap manusia, namun tidak memiliki hal yang sama, tergantung musikalitas yang mengalir dalam dirinya sendiri. Secara sederhana musik adalah bunyi yang diterima, dirasa, dan dinikmati oleh individu yang berbeda-beda berdasarkan sejarah, lokasi, budaya, dan selera seseorang. Musik dapat menenangkan manusia dan dapat membawa suasana sesuai dengan alur yang diinginkan oleh musik tersebut. Musik juga dapat mengekspresikan isi hati manusia baik sedih maupun senang. Itulah mengapa musik dalam sejarah tidak mengalami kemunduran, secara fungsi bahkan semakin meningkat.

Anak-anak umumnya suka meniru apa yang terjadi dengan suasana di sekitarnya. Lingkungan yang paling dekat dengan anak tidak lain adalah orang tua mereka sendiri. Orang tua terkadang tidak terlalu memperhatikan hal-hal yang menurut mereka akan merusak terhadap anak itu sendiri. Hal tersebut sesuai dengan jenis suara manusia diklasifikasikan sebagai berikut: tenor (suara tinggi pria c sampai dengan A), Bariton (suara sedang pria A sampai dengan F), Bass (F sampai dengan B). Sementara untuk anak-anak hanya terdapat 2 bagian klasifikasi suara yakni: tinggi (c sampai dengan f), rendah (a sampai dengan d).

AT.Mahmud, dalam bukunya, *Musik dan Anak*, menjelaskan bahwa kemampuan dasar musik adalah kemampuan mendengar. Pemahaman terhadap kemampuan mendengar adalah sebuah kemampuan yang sangat esensial, atau utama. Musik mengkomunikasikan pesan. Pesan akan diterima dengan baik apabila pesan dapat didengar, ditangkap, atau dirasakan dengan baik pula. Mendengarkan nyanyian, adalah sebagai jembatan antar generasi. Di sini anak dapat mengungkapkan isi dan pesan yang terkandung dalam lirik nyanyian tersebut melalui nada, irama, rasa dan gerak. Namun hal semacam itu akan dapat dilakukan secara baik apabila anak telah memperoleh pengalaman yang cukup. Pengalaman ini untuk mengembangkan kemampuan berikutnya, yaitu dasar musik anak. Oleh karenanya, orang tua tetap menjadi pemegang peranan penting untuk meningkatkan kemampuan dasar musik seorang anak yang nantinya akan menimbulkan perkembangan kecerdasan atau daya emosional anak. Secara umum kegiatan bernyanyi bagi anak-anak lebih berfungsi sebagai aktifitas bermain (*playing*) dari pada aktifitas pembelajaran atau penyampaian pesan (Rasyid 2010:160).

Penulis memfokuskan tulisan terhadap lagu pop Minang yang dibawakan oleh anak-anak yang beredar pada saat sekarang, di mana lagu-lagu tersebut tidak lagi memikirkan faktor

usia anak secara umum. Lagu “Minang Anak-Anak” pada saat ini sulit dibedakan dengan lagu orang dewasa, sebab lagu yang dinyanyikan ataupun di konsumsi oleh anak-anak tidak lagi memikirkan faktor usia anak itu sendiri. Orang tua tidak paham terhadap apa yang akan terjadi dan tidak terlalu ambil pusing terhadap situasi yang demikian. Pencipta/Seniman sebagai yang bertanggung jawab terhadap karyanya, juga tidak mau tahu dan peduli terhadap yang terjadi di lapangan. Dieter Mack mengatakan, seorang seniman harus menggarap karya untuk masyarakat, bukan untuk dia sendiri. Dalam hal ini individualnya diakui, namun kesesuaian dengan selera lingkungan yang paling diutamakan, (Mack, 1995:124) namun pada lagu pop Minang anak-anak di Sumatera Barat kurang memikirkan itu, yang penting ciptaannya laku dan laris dikonsumsi masyarakat atau di pangsa pasar.

Produser sebagai orang yang mengedarkan lagu lagu tersebut ke tengah masyarakat hanya memikirkan bisnis semata, seberapa banyak cassette/vcd/dvd terjual, sebegitu banyak pula produser meraup keuntungan. Penulis menemukan hal demikian di lapangan, begitu banyaknya lagu Minang anak anak yang beredar di pasaran yang hanya memikirkan keindahan dan keuntungan semata tanpa mau memikirkan apakah layak usia anak-anak membawakan/menyanyikan serta mengkonsumsi lagu-lagu yang seharusnya dibawakan serta dikonsumsi oleh orang dewasa.

Musik Populer

Musik Pop yang tumbuh, hidup dan berkembang di seluruh daerah di Minangkabau maupun Indonesia, merupakan salah satu kekayaan seni yang dimiliki oleh bangsa Indonesia. Dalam kehidupan masyarakat Minangkabau sehari-hari sering terdengar istilah musik pop, bahkan mereka cenderung memilih musik ke arah itu. Mengawali pemahaman pengetahuan apa itu musik pop, selanjutnya akan diuraikan pengertian istilah pop (Taher, 1999: 4).

Kata populer dalam musik berasal dari abad 17 dari seorang pastor di Perancis di Santo Domingo yang mengadakan observasi khusus terhadap musik-musik Negro - Amerika dan menemukan irama *calaenda* sebagai titik awal pop. Dalam perkembangannya masyarakat mencoba menghubungkan-pop dengan populasi, bahwa lagu yang cepat memasyarakat itulah pop (Silado, 1977: 29). Seni populer (*popular art*) yang disebut seni pop cenderung dipandang sebagai seni yang menyimpang dari pola kebudayaan yang sudah mapan, bahkan sering disebut sebagai perkembangan budaya *premature*. Istilah pop atau populer yang digunakan dalam pembicaraan ini dapat diartikan sebagai sesuatu yang dianggap kurang serius. Oleh sebab itu kebudayaan populer senantiasa merujuk kepada hasil dan tingkah laku budaya yang dianggap tidak termasuk kebudayaan yang mapan dan hanya bersifat sementara. Secara umum kebudayaan pop tidak terlepas dari kebudayaan yang sudah ada. Kleden mengatakan bahwa konsep kebudayaan pop adalah perluasan dari konsep seni pop yang kemudian memasuki sektor-sektor budaya lainnya. Ia berpijak tetap berdasarkan kepada kebudayaan yang sudah mapan, kemudian menemukan dirinya sebagai sebuah genre baru yang akhirnya mendapat tempat di hati masyarakat. (Kleden, 1987: 69).

Pengertian musik populer yang dimaksud setara dengan apa yang diungkapkan WJS Poerwadarminta yang mengatakan bahwa musik populer berasal dari bagian kedua abad 20. Vitalitasnya diambil dari interaksi antara gayanya yang berbeda-beda yang sebagian besar di bawah pengaruh tekanan komersial. Umumnya, berakar pada musik rakyat di Amerika terutama dalam *blues*. Dalam tahun 1950-an dari irama itu lahir *rock n roll*, yaitu suatu bentuk yang didasarkan tempo sederhana yang kuat dan amplifikasi elektronik yang dominan (Poerwadarminta, 1984:2747).

Istilah musik pop pada umumnya digunakan untuk pengertian yang lebih luas mencakup musik yang berkembang di kalangan masyarakat menengah sejalan dengan pertumbuhan

industri di abad 19. Apresiasi hanya membutuhkan sedikit atau tanpa pengetahuan mengenai teori atau teknik musik dan repertoarnya meliputi jenis musik tari dan opera komedi selain apa yang disebut musik iringan. Esensi dari musik populer adalah musik yang seyogianya mudah untuk dipahami oleh kebanyakan orang (Lamb 1980: 87).

Dalam bahasa Eropa, ditemui kata populer untuk arti Folk. Folk song dalam bahasa Perancis disebut *chanson populaire*. Berdasarkan perjalanan kritik seni, ini ditempatkan sebagai hasil seni yang tidak mulia, padahal penanaman populer pada awalnya dipakai untuk menggolongkan jenis-jenis lagu yang hidup bersama rakyat, yaitu lagu-lagu dalam setiap bangsa yang tak henti-hentinya didiskusikan. Pada masyarakat Indonesia musik pop telah tumbuh dilahan subur. Musik pop tidak lagi sekedar jadi hiburan tetapi telah menjadi arena bisnis, tempat menemukan popularitas dan bahkan untuk keperluan politik. Perkembangannya jelas menggambarkan kelenturan kebudayaan Indonesia yang selalu terbuka dan tanggap terhadap pengaruh luar (Piper dan Jabo, 1987: 8).

Sebagai sebuah genre kebudayaan, pop merupakan suatu kelompok yang ingin mengembangkan sayapnya serta ingin membedakan dirinya dari jenis-jenis kebudayaan telah mapan. Ia lebih menekankan kemampuan komunikasi produk-produk dan aktivitasnya dari pada penghargaan krisis khalayak ramai. Dengan kata lain ia lebih memilih estetika kreasi. Suatu bentuk produk kebudayaan pop direncanakan dan dibuat tidak lagi menurut dorongan kreatif dari dalam melainkan menurut cita rasa dan kemauan publik. Ia lebih cenderung untuk memenangkan penonton yang banyak satu kali (global) serta dalam rentang waktu yang pendek (Piper dan Jabo, 1987: 5). Pada akhirnya terlihat bahwa istilah pop sebetulnya adalah istilah dagang. Musik-musik klasik pun jika telah sampai pada tujuan komersial yang juga akan menjadi pop.

Musik Populer di Minangkabau

Pertumbuhan dan perkembangan musik pop di Minangkabau tidak bisa terlepas dari budaya asing yang masuk ke Minangkabau, baik yang tujuan berdagang maupun menjajah. Sejarah mengenai gelombang-gelombang pengaruh kebudayaan itu penting diketahui untuk mendapatkan suatu pengertian tentang distribusi aneka budaya. Historiografi Minangkabau melukiskan bahwa berbagai kekuasaan asing, seperti kebudayaan Islam dan kebudayaan Barat datang ke Minangkabau secara bergelombang dan berganti-ganti, ada yang menaklukkan seluruh Minangkabau dan ada yang hanya sebahagian saja. Walaupun sempat terjadi perbenturan sosial antara mereka (Minangkabau dan bangsa asing) dalam sejarah di masa lalu, tetapi berkat seleksi dari masyarakat Minangkabau sendiri lambat laun kebudayaan yang tidak bertentangan dengan falsafah hidup mereka dapat diterima sebagai mana adanya. Kontak budaya antara masyarakat Minangkabau dengan budaya asing telah lama terjadi. Pada abad ke-14 telah terjadi kontak dagang dengan para saudagar yang membawa kebudayaan Islam (HAMKA, 1982: 3).

Kemudian terjadi kontak dagang dengan bangsa-bangsa Barat seperti bangsa Portugis (1511), dan bangsa Belanda tahun (1819), Jepang (1942-1945), serta Inggris (1811). Kontak-kontak dagang tersebut ikut mempengaruhi kebudayaan masyarakat Minangkabau yang secara langsung atau tidak langsung juga ikut memperkaya budaya yang terlibat (Minangkabau). Sejak saat itu, terjadi berbagai perubahan pada akar budaya masyarakat Minangkabau, namun aspek budaya Minangkabau tetap merupakan penentu dari berbagai pola pikir dan tingkah laku masyarakat Minangkabau pada umumnya (Mansoor 1970: 74). Namun demikian hal itu hendaklah menjadi pemikiran bagi masyarakat secara selektif, sehingga tidak mudah menerima sesuatu, sekiranya menghilangkan kebudayaan yang asli.

Dampak sesuatu yang baru atau dapat disebut kebudayaan asing yang menyatu atau mengubah berbagai seni pertunjukan Minangkabau, termasuk lagu anak-anak sebagai musik

tradisi yang dimodernkan dari lagu asli Minangkabau. Oleh karena itu, seni pertunjukan ini mudah berubah akibat persentuhan dengan kebudayaan luar. Persentuhan tersebut bukan sesuatu yang dianggap menyalahi secara serta merta, namun terjadi akibat peranan Minangkabau sendiri dalam sejarah sebagai suku bangsa yang menerima hubungan dengan pihak luar dan juga karena kebiasaan masyarakat Minangkabau untuk pergi merantau, dalam mengembangkan atau merevitalisasi tanpa menghilangkan asal dan muasal kebudayaan sendiri (Minangkabau) (Taher, 1999:5).

Salah satu akar terjadi musik pop adalah bersandarkan kepada perkembangan dendang yang terjadi akibat perbenturan dua budaya antara Minangkabau dan Islam kemudian antara Minangkabau dan kebudayaan Barat mengakibatkan munculnya lagu pop Minang, yaitu lagu-lagu daerah Minangkabau yang pada awalnya menggunakan beberapa sistem nada yang terdapat di Minangkabau (*pentatonic scale*) setelah menjadi lagu pop Minang, menggunakan tangga nada modern (*diatonic scale*) (Nusryirwan, 2011: 352-363). Beberapa sistem nada yang berkembang di beberapa daerah Minangkabau diantaranya sistem nada: tetratonik, pentatonic heksatonik, heptatonic, dan diatonic. Dengan demikian pada bagian kebudayaan-kebudayaan yang mempengaruhi dendang Minangkabau sehubungan dengan lahirnya lagu pop Minang merupakan sebagai salah satu karakter seni tradisi Minangkabau (Nusryirwan, 2011: 355).

Proses masuknya Islam ke Minangkabau diperkirakan pada pertengahan abad ke-14 (HAMKA 1982:5), dan berkembang melalui Pesisir Barat Sumatera, ketika Adityawarman (raja kerajaan Pagaruyung yang pertama) membuka dan membangun bandar-bandar perdagangan seperti di Tiku, Pariaman, dan Air Bangis. Hal tersebut dapat dibuktikan pada sumber-sumber lama yang banyak meninggalkan bukti-bukti tertulis berupa prasasti-prasasti dari batu granit (Mansoer, 1970: 59-60). Kemudian para pedagang-pedagang yang beragama Islam berdagang di sana, sambil berdagang mereka kemudian mengembangkan agama Islam sampai pedalaman Minangkabau (DPPKDK, 1975: 49).

Pandangan Masyarakat terhadap Lagu Pop Minang Anak-anak

Pandangan masyarakat terhadap lagu pop Minang Anak-anak sesungguhnya sangat berhubungan dengan struktur sosial masyarakat yang ada di Minangkabau, oleh karenanya pandangan masyarakat terhadap keberadaan lagu pop Minang Anak-Anak dapat disampaikan dalam beberapa kelompok, antara lain:

1. Pandangan Alim-Ulama

Alim ulama adalah golongan yang dalam kehidupan sehari-hari dipandang sebagai *urang surau*, yaitu orang yang lebih banyak dalam kehidupannya berkecimpung dalam bidang keagamaan. Oleh karena itu, pandangannya terhadap kesenian dihubungkannya dengan Al-Quran, hadits, dan pandangan para fuqaha. Golongan ini menyambut baik ide-ide kesenian yang nuansa musikal dan teks yang disajikan mengandung etika dan estetika Islam, seperti bermuatan ajaran-ajaran tentang syariat Islam, bacaan-bacaan salawat yang berisikan salam dan kesejahteraan terhadap Nabi Besar Muhammad S.A.W; tentang sifat Tuhan yang dua puluh; kajian *tarikat* seperti masalah tubuh (isi dalam tubuh); cerita-cerita menarik tentang riwayat para nabi dan rasul, sejarah-sejarah Islam di zaman Nabi dan sebagainya, yang semuanya merupakan bagian teknik dakwah Islamiyah. Sebaliknya, mereka akan memandang sinis kehadiran kesenian yang tidak bermuatan ajaran-ajaran atau bukan non islami, seperti keberadaan lagu pop Minang anak sebagai kajian utama penelitian ini.

2. Pandangan Urang Ampek Jinih

Urang Ampek Jinih, tiga pertama yaitu (niniak mamak, alim-ulama, dan cerdik pandai). Kelompok yang tiga jabatan ini dikenal pula dengan sebutan "*tungku tigo sajarangan*", dan yang keempat adalah Bundo Kandung. *Urang Ampek Jinih*, mereka bertugas mendidik

mental dan spiritual masyarakat Minang kepada ajaran yang benar sesuai dengan ajaran agama Islam seperti menjadi imam dalam shalat, mengajar mengaji, mengajar ilmu-ilmu Islam, dan memimpin upacara-upacara rakyat yang berhubungan dengan aspek-aspek ajaran Islam. Begitu juga dengan golongan cerdik pandai yaitu orang-orang yang mempunyai ilmu pengetahuan secara lebih luas tentang tata cara kehidupan dan berkehidupan tradisional di Minangkabau (Ediwar, 1977: 65).

Keempat golongan di Minangkabau itu sedikit banyak jelas mengalami perbedaan cara pandang sebuah seni pertunjukan, baik seni tradisi maupun lagu pop Minang Anak khususnya. Bagi golongan niniak mamak memandang kesenian sangat penting dalam upaya memeriahkan berbagai cara dan upacara yang berhubungan dengan adat istiadat yang berlaku di tengah-tengah masyarakat, sebab, eksistensi kesenian dalam adat Minangkabau merupakan salah satu unsur penting untuk kesempurnaan adat itu sendiri.

Pertunjukan lagu pop Minang anak memang terdapat unsur-unsur yang bertentangan dengan moral dan agama dalam pertunjukannya. Golongan alim ulama berpandangan bahwa orang yang terlibat dalam seni pertunjukan yang tidak mengangkat akidah keIslamian itu adalah masuk kepada golongan orang parewa. Pada lagu pop Minang anak masih tetap adanya kesan oleh masyarakat bahwa lagu pop Minang anak adalah acara *badunie*. Kesan yang demikian timbul karena lagu pop Minang anak dipertunjukan tanpa mempertimbangkan filosofi yang terdapat dalam lirik atau syair yang dilantunkan pada saat membawakan lagu itu.

3. Pandangan Produser “Anima Production House”/ Pencipta

Hasil penelitian lapangan terhadap produser yang dijumpai sebagai sumber ketertarikan kajian penelitian yang diajukan, Jacky, mengungkapkan ide penciptaan lagu pop Minang anak dengan judul “Pasan Ka Abak”; “Cari Apak Baru”; “Hiduik Di Rantau Urang”, memang bersumberkan pada ide yang berawal dari kehidupan sehari-hari bagaimana orang tua dengan anak-anak dalam berkomunikasi. Awalnya lagu-lagu tergolong ‘lawak’ itu biasanya dibawakan oleh orang dewasa, namun ‘tim produser’ mencoba mengangkat sebuah album anak-anak yang diawali dengan lawakan dan situasinya dihubungkan dengan kehidupan sehari-hari seperti judul lagu ‘Pasan Ka Abak’ dikarenakan mereka sudah ditinggalkan oleh orang tua laki-laki (*Abak*), sementara bagaimana dengan nasib orang tua perempuan yang ditinggalkan (*Amak*). Keluhan ini disampaikan oleh anak dengan versi bahasa Minang (Wawancara dengan Jacky, di MuaroBungo, tanggal 8 Februari 2015).

Penyanyi yang membawakan lagu-lagu dalam VCD yang sudah dijual secara umum ini adalah asli penduduk Jambi, kecuali Cabiak memang asli orang Minang. Sisi pertimbangan lainnya yaitu sumber ide yang menurut Jacky dikarenakan bahasa Minang dan bahasa Jambi memiliki kemiripan. Hal ini disebabkan karena 60% (enam puluh persen) dari penduduk Jambi terdiri dari suku Minang. Dilihat dari segi bahasa atau falsafah Minangkabau penggunaan bahasa pada lagu-lagu yang ditayangkan dikarenakan alam Provinsi Jambi tidak pernah memikirkan lirik secara umumnya filosofi yang terdapat di Minangkabau. Ungkapan untuk memanggil orang tua bagi mereka dianggap suatu hal yang biasa memakai kata ‘kamu’ artinya mereka tidak memikirkan falsafah budaya seperti logat Minangkabau adanya ‘kato mandaki’, ‘kato mandata’, ‘kato malereng’ dan ‘kato manurun’ (Wawancara dengan Jacky, di Muaro Bungo, tanggal 7 Februari 2015). Jadi bagi mereka (tim produser) apa yang disajikan sudah sesuai dengan filosofi bahasa mereka (Muaro Bungo, Jambi).

Animo dan pandangan masyarakat di Provinsi Jambi terhadap peredaran VCD ini sudah biasa dengan lirik lagu tersebut karena di daerah Jambi sudah terbiasa dengan bahasa yang demikian dalam kehidupan sehari-hari, bahkan menurut produser peredaran yang sudah ada di Sumatera Barat tidak mengalami hambatan baik dalam segi penikmat

musik dapat diterima dan malah mendapat tempat tersendiri pada lingkungan anak-anak (Wawancara dengan Cabiak, di Jambi, tanggal 8 Februari 2015). Hasil penelitian lapangan dapat dianalisis, bahwa lagu-lagu yang beredar di Muaro Bungo ini tidak memakai notasi, jadi pencipta membuat lagu adalah secara otodidak dengan cara menghayal dan merekam lagu tersebut menjadi sebuah lagu.

4. Pandangan Produser Studio 'Allegro Music Record'

Pada dasarnya lagu anak-anak ini praktis, simple, menarik, dan mudah dicerna dan tidak berbelit-belit disesuaikan dengan faktor usia anak. Pada zaman sekarang banyak lagu anak-anak yang dibumbui dengan suasana *ratok* seperti, *ratok* anak ditinggalkan ayah, *ratok* anak ditinggalkan ibu, *ratok* mengingat nasib dan *ratok* bagaimana kerasnya hidup di rantau orang. Secara psikologi tentu saja hal demikian sebetulnya belum cocok dan tidak baik dikonsumsi oleh anak-anak. Inilah suatu fakta kekinian yang terjadi pada pemberian lirik terhadap lagu pop Minang anak di dalam maupun di luar Minangkabau. Lirik-lirik lagu yang disampaikan tersebut seolah-olah merupakan beban baru bagi mereka (Wawancara dengan Mukhsis, di Padang, tanggal 9 Februari 2015), contohnya sebagai berikut:

- a. Anak ditinggalkan ayah kemudian dibuatkan lagu yang mengarah ke arah *ratok*. Sudah saatnya si produser memikirkan apakah cocok atau terlalu berat beban untuk anak-anak dalam membawakan lagu tersebut, contoh dalam judul lagu yang dibawakan oleh Zikra, dengan judul "*Pondok Tirih Atok Hilalang*". Berikut syair/lirik lagu dimaksud:

Pondok Tirih Atok Ilalang

Cipt: Sutra. S

Hari gabak tanda ka hujan

Cewang dilangik tando kapaneh

Co iko bana nasibnyo badan

Untuang dimabuak arok jo cameh 2x

Dek ulah gabak ditangah hari

Hujanlah turun badarai-darai

Dek ulah abak kinilah pai

Untuangleh tambah marasai 2x

Hari ujan kama bataduah

Pondok tirih atok ilalang

Mamak kanduang kini ndak acuah

Diri bak rupo dagang tabuang

Dek ulah gabak kinilah pai

Hujan lah turun badarai darai

Dek ulah abak kini lah pai

Untuangleh denai tambah marasai

- b. Kemudian lagu dengan judul "Hidup Di RantauSubarang", lagu ini menggambarkan bagaimana kerasnya hidup di rantau orang sementara lagu tersebut disenandungkan atau dibawakan oleh anak-anak. Beberapa tanggapan dan kritikan pun muncul seperti: "apakah beban yang tergambar dalam lagu tersebut, haruskah anak-anak yang memikirkan atau menanggung beratnya beban demikian beban itu, berikut syair/lirik lagu dimaksud.

*Takana hati dipasie putiah, lamunan tinggi kalangik
Sasayuik mato mamandang, lautan laweh mambantang
Jauah dikaki langik ndeh, dibaliak awan, dimanyo jo disayang
Tangiang juo yo ditalingo, carito nan den dangakan
Hiduik dinagari urang, nan bagalimang cahayo
Mangko denai marantau ndeh, tinggakan kampuang
Takana, sawah jo ladang, baka di rantau urang
Tingga kulik pambaluik tulang, badan kuruih rasaki malang
Dapek pagi habih nyo patang
Sakik sakik sakiklah surang, Imbau imbau tido nan datang
Badan sansei tingga sabatang
Malang di runduang malang, hiduik rantau subarang.*

- c. Pada analisis lainnya terhadap lirik lagu, dapat pula ditinjau dalam lagu lawak Minang. Banyak terjadi komunikasi yang melecehkan martabat orang tua di mana anak-anak secara gamblang berbicara seenaknya tanpa memikirkan lawan bicara mereka. Apakah mereka berbicara sesama umurnya; di atas umurnya; dengan orang-tuanya; gurunya; temannya, dan sebagainya. Harusnya sebagai pencipta lagu Minang juga memikirkan faktor-faktor apa saja yang cocok pada lagu yang boleh dikonsumsi oleh anak-anak, dan pencipta juga memikirkan ciptaannya itu diberikan kepada siapa.
- d. Situasi di dalam lagu Minang tentu semuanya tidak sama, ada yang gembira dan ada juga yang sedih. Di sinilah kejelian seorang pencipta atau produser meletakkan anak-anak itu sesuai dengan fase umurnya, sehingga suasana anak-anak itu tercermin dan sesuai dengan kondisinya.
- e. Peredaran lagu anak-anak ini harusnya melalui sensor dari badan yang meluluskan sebelum kaset-kaset/CD, VCD, dan pihak Pariwisata ini beredar sehingga yang menyanyikan maupun yang mengkonsumsi tidak terpengaruh atau merusak secara psikologi anak.
- f. Hendaknya istilah Minang “*alam takambang jadi guru*” dipakai dalam menciptakan lagu anak-anak sehingga anak-anak menambah wawasan dan kecintaan mereka terhadap tempat mereka berasal atau lingkungan mereka sendiri (Wawancara dengan Mukhsis, di Padang, tanggal 9 Februari 2015).

5. Pandangan Masyarakat Akademis

Berdasarkan keterangan yang disampaikan oleh para sumber lainnya dengan adanya lagu yang telah didengarnya, Soraya menyatakan bahwa masyarakat Minang saat ini telah terjangkit virus-virus industri rekaman. Virus yang dimaksud adalah adanya hal-hal negatif yang tanpa disadari dapat berpengaruh buruk pada anak sebagai penyanyi yang ditimbulkan oleh industri rekaman yang hanya mementingkan keuntungan semata tanpa memikirkan efek negatifnya. Hal itu dapat dilihat dari lagu pop Minang anak-anak yang syairnya kurang mendidik. Dilihat dari kata-kata yang tertuang pada syair lagu tersebut seharusnya para pencipta lagu mem-filter atau menyaring kalimat dalam lagu tersebut sehingga tidak bertentangan dengan perkembangan jiwa anak.

Walaupun pada hakekatnya apa yang diucapkan oleh penyanyi tersebut hanya sebatas ucapan atau lirik yang mungkin bagi anak itu sendiri tidak memahami apa maksud dan artinya. Di satu sisi si anak atau penyanyi hanya sekedar menghafal lirik dari syair lagu yang dinyanyikan tanpa menganalisis secara etika dan sopan santun dalam berbahasa, yang pada akhirnya tidak menunjukkan adanya batasan dengan siapa lawan bicara, apalagi di Minangkabau aturan dalam bertutur kata yaitu "*kato nan ampek*", satu "*kato manurun*", dua "*katomandata*", tiga "*kato malereng*", dan empat "*kato mandaki*". Di sini terlihat jelas bahwa seharusnya ada batasan seorang anak dalam berkomunikasi secara terintegrasi langsung dengan orang yang sebaya, orang yang lebih besar dan orang tua yang sangat bertentangan dengan norma-norma adat, sopan santun sebagai anak di Minangkabau yang sangat menghormati orang yang lebih tua, seperti dalam lirik lagu berikut.

Lirik lagu tersebut bagi si anak sebagai penyanyi tidak perlu memahami pengertian dan memahami arti dan makna yang terkandung di dalam lirik tersebut, sehingga si penyanyi hanya dijadikan obyek oleh si produser untuk mengeruk keuntungan sebesar-besarnya. Di sini terlihat jelas bagaimana seorang anak berkomunikasi dan berintegrasi langsung dengan orang yang sebaya, orang yang lebih besar dan orang tua yang sangat bertentangan dengan norma-norma adat, sopan santun sebagai anak di Minangkabau yang sangat menghormati orang yang lebih tua (Wawancara dengan Sorraya, di Padangpanjang, tanggal 10 Februari 2015).

Fenomena yang terjadi memungkinkan adanya eksploitasi anak di mana seorang anak yang membawakan lagu atau artis tersebut hanya dengan iming-imingan materi atau ketenaran sebagai seorang penyanyi anak-anak. Pada akhirnya secara tidak langsung hal ini akan menggiring pemikiran anak untuk mengesampingkan etika, moral, dan sopan santun karena meniru dan mencontoh lirik dan tingkah laku personil anak-anak sebagai hal yang wajar.

Kesimpulan

Berdasarkan hasil penelitian tentang analisis lirik dan melodi lagu pop Minang yang dinyanyikan anak-anak ditemukan 'sedikit' pergeseran antara perjalanan melodi dan lirik. Melodi tetap dibuat sederhana, menarik, dan enak didengar, serta mudah dicerna oleh anak-anak. Pergeseran dimaksud bahwa tidak ada lagu-lagu yang betul-betul khusus untuk anak-anak, sehingga dengan banyaknya bermunculan bakat-bakat penyanyi di kalangan anak-anak, maka para pencipta dan produser memberikan lagu-lagu yang biasa dinyanyikan oleh orang dewasa yang kemudian diberikan kepada anak-anak.

Dalam industri musik rekaman, anak-anak sudah mendapat tempat tersendiri di hati masyarakat penikmatnya, sehingga lagu-lagu yang beredar, baik yang berirama lambat, cepat, gembira ataupun sedih 'bertebaran' di tengah masyarakat. Persaingan antar penyanyi di kalangan anak-anak pun semakin menampakkan suatu harapan baru dalam dunia vokal, dan orang tua ikut mencari celah mempergunakan kesempatan itu demi popularitas anak serta hasil yang lebih baik secara moril maupun materil, sehingga anak-anak yang berada di luar Sumatera Barat juga ikut ambil bagian dalam persaingan. Suatu kepedulian terhadap keberadaan lagu pop Minang yang dibawakan anak-anak yang sedikit mengalami kejanggalan terhadap lirik-lirik yang digunakan terwujud melalui penelitian lagu pop Minang yang dibawakan anak-anak yang beredar ditengah masyarakat Minangkabau Sumatera Barat, dan wilayah di sekitarnya.

Daftar Pustaka

Ediwar. 1997. "Perubahan Seni Tradisi Dalam Perspektif Adat Basandi Syarak di Minang Kabau." dalam Jurnal Palanta Seni Budaya. Nomor 2, Tahun II, September 1997.

- Padangpanjang: ASKI Padang Panjang.
- Hamka. 1982. *Ayahku: Riwayat Hidup DR.H Abdul Karim Amrullah dan Perjuangan Kaum Agama di Sumatera*. Jakarta:Ummida.
- Kayam, Umar. 1993. "Apakah Kesenian Perlu Dibina". *SENI: Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, Tahun III Volume ke-3, Juli 1993. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
- Kleden, Ignas. 1987. "Kebudayaan Pop: Kritik dan Pengakuan", dalam *Prisma*, no 5, tahun XVI. Jakarta: PT. Pustaka LP3ES.
- Lamb, Andrew. 1980. *Charles Hamm (II-III) "Populer Music"*, *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, volume 15. London: Macmillan Publisher Limited.
- Linton, Raplh. 1945. *The Culture Background of Personality*. London, New York: D. Appleton-Century Company.
- Mack, Dieter. 1995. *Apresiasi Musik : Musik Populer*. Yogyakarta: Yayasan Pustaka Nusantara.
- Mansoer, M.D. 1970. *Sejarah Minangkabau*. Jakarta: Bharata.
- Nursyirwan. 2011. "Varian Teknik Penalaan Talempong Logam Di Minangkabau", Disertasi, Sekolah Pascasarjana Universita Gadjah Mada. Yogyakarta: UGM,
- Piper, Suzan dan Sawung Jabo. 1987. "Musik Indonesia dari 1950-an Hingga 1980-an" dalam *Prisma*, no 5, tahun XVI, Mei 1987. Jakarta: PT Pustaka LpeES.
- Poerwadarminta, WJS. 1984. *Ensiklopedi Indonesia*. Jakarta: Ichtiar Baru-van Hoeve.
- Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah Jakarta. 1975. Jakarta: Depdikbud Proyek Penerbitan Buku Bacaan dan Sastra Indonesia dan Daerah.
- Rasyid, Fathur. 2010. *Cerdaskan Anakmu dengan Musik*. Yogyakarta: DIVA Press.
- Silado, Remy. 1977. "Musik Pop Indonesia: Satu Kekebalan, Sang Mengapa", dalam *Prisma*, No 6, tahun VI, Juni 1977. Jakarta: PT. Pustaka LP3ES.
- Taher, Agus. 1999. "Lagu Pop Minang dalam Perspektif Musik Tradisi dan Global, dalam *Makalah: Seminar Sehar, Padang: Taman Budaya*.

Negosiasi Identitas dalam Musik Rap Manggarai

Ans. Prawati Yuliantari

116

Hegemoni budaya membawa nilai-nilai dan identitas kultural dari wilayah yang menghegemoni ke wilayah yang terhegemoni. Perbedaan ini mendorong terjadinya negosiasi identitas di pihak kelompok yang terhegemoni. Pada musik rap di wilayah Manggarai, Nusa Tenggara Timur, bentuk negosiasi itu berupa penyesuaian antara musik rap yang berasal dari Amerika dengan kondisi lokal. Untuk menganalisis hegemoni budaya pop dipergunakan konsep milik Gramsci, sementara teori identitas menurut Stuart Hall dipergunakan melihat representasi identitas yang ditampilkan oleh para rapper Manggarai.

Berdasarkan fenomena di atas, penelitian ini mengangkat dua permasalahan utama, yaitu pengaruh budaya populer terhadap identitas sebuah kelompok; dan cara negosiasi identitas yang dilakukan oleh rapper Manggarai terhadap musik rap yang berasal dari Amerika. Melalui dua permasalahan tersebut dapat dijelaskan hegemoni yang terjadi dalam budaya populer terhadap sebuah kelompok dan strategi negosiasi yang dilakukan oleh kelompok yang terhegemoni dalam mempertahankan identitasnya.

Budaya Populer dan Musik Rap

Di era globalisasi, budaya populer menyebar ke seluruh penjuru dunia dalam berbagai bentuk, seperti musik, acara televisi, dan film. Produk budaya populer yang melintasi batas-batas geografis faktual maupun virtual ini mampu memberikan pengaruh signifikan di berbagai negara. Produk budaya pop itu menjadi alat untuk menyebarkan ideologi dari para produsennya, yaitu perusahaan-perusahaan multinasional ke berbagai negara.

Menurut Hall, budaya pop adalah sebuah area konsensus dan resistensi yaitu sebuah wilayah tempat hegemoni muncul dan berlangsung (Storey, 2012). Produsen, di satu sisi, memiliki kekuatan untuk mempengaruhi nilai-nilai dan persepsi pribadi, sekaligus mengontrol akses informasi. Kedua hal tersebut merupakan sebuah bentuk kekuatan kultural (Maggard, 1983). Pihak-pihak yang mempunyai kekuatan kultural ini melakukan hegemoni kultural dengan menciptakan ‘realitas’ bagi kelompok-kelompok lainnya sehingga pandangannya disetujui dan menjadi pandangan umum. Lebih lanjut, Maggard mengatakan sebagai berikut.

“cultural hegemony is the recognition that domination may occur through ideas. The use of, or threat of, force is not always needed to maintain the status quo; dominance is maintained through the power to shape widely held social, political, and cultural assumptions which saturate everyday notions of reality. This power is essentially the ability to manufacture consent”

Dengan menikmati produk budaya, konsumen terhegemoni oleh produsen. Acara hiburan seperti musik secara tidak langsung menampilkan ideologi pembuatnya yang mempengaruhi nilai-nilai dan identitas kultural dari konsumen. Contoh hegemoni budaya dalam bidang musik adalah penyebaran genre-genre musik Amerika ke berbagai negara. Salah satunya adalah musik rap yang populer di tahun 1980-an.

Musik rap membawa ideologi kebebasan menyuarakan pendapat berdasar realitas hidup masyarakat kulit hitam di wilayah Bronx-New York, yang tertindas oleh kekuatan mayoritas masyarakat kulit putih. Konstruksi realitas itu ditampilkan melalui lirik-lirik yang menggugat dominasi sebagian masyarakat terhadap kelompok lainnya, seperti tema kekerasan jalanan

yang terdapat dalam aliran gangsta rap (Foreman, 2004). Realitas yang dikonstruksikan ini justru dianggap sebagai sebuah fakta dalam masyarakat kulit hitam. Melalui terminologi “keepin it real,” yaitu konsep otentisitas seorang penyanyi hip hop, konstruksi realitas itulah yang diangkat oleh industri hiburan dan dianggap otentik (Brown, 2006; Foreman, 2000).

Produk-produk budaya populer dapat diterima dengan mudah karena disebarkan melalui media massa. Para produsen menggunakan televisi, radio, dan majalah untuk mempromosikannya. Di tahun 1990-an, internet mengambil alih media massa konvensional dan memperluas jangkauan penyebarannya budaya pop. Kelebihan internet yaitu dapat mengakomodir tiga keunggulan media sebelumnya dengan memadukan suara, gambar, dan teks (Barendregt & Zanten, 2002; Wallach, 2003). Internet juga memberikan kebebasan pada individu untuk memilih obyek yang disukainya sehingga memberikan pilihan yang lebih bervariasi dibandingkan dengan media konvensional. Melalui internet, budaya populer lebih mudah diakses oleh setiap orang dan melampaui rintangan geografis maupun budaya.

Ideologi budaya populer yang berasal dari negara-negara produsennya berpotensi untuk menimbulkan benturan nilai-nilai dengan negara-negara pengimpornya. Perbedaan ideologi membuat kelompok yang menerima budaya pop dari negara lain berupaya untuk melakukan negosiasi agar sesuai dengan kondisi lokal. Para pemusik rap di Manggarai melakukan apropriasi agar musik rap yang berasal dari Amerika dapat sesuai dengan kondisi dan selera pendengar di wilayah itu.

Berdasarkan fenomena di atas, artikel ini melihat persoalan negosiasi antara pihak yang menghegemoni dan terhegemoni. Dua persoalan tersebut yang memperlihatkan relasi antara dua pihak itu adalah: pengaruh budaya populer terhadap identitas sebuah kelompok; dan cara negosiasi identitas yang dilakukan oleh rapper Manggarai terhadap musik rap yang berasal dari Amerika. Untuk menjawab persoalan interdisipliner tersebut digunakan metode kualitatif dalam pengumpulan datanya. Menurut Creswell (2003), “qualitative is a form of interpretive inquiry in which researchers make an interpretation of what they see, hear, and understand” (Hlm. 212). Data yang diperoleh kemudian dianalisis dan diinterpretasikan sehingga mencapai kesimpulan yang menjawab pertanyaan penelitian.

Konsep hegemoni milik Gramsci dipergunakan untuk melihat mengenai kekuatan hegemoni dalam budaya populer mempengaruhi kelompok-kelompok masyarakat. Dalam kutipan Hebdige (2006), Hall berargumen bahwa, “The term hegemony refers to a situation in which a provisional alliance of certain social groups can exert “total social authority” over other subordinate groups, not simply by coercion or by the direct imposition of ruling ideas” (Hlm. 150), sehingga kelompok yang dihegemoni merasa bahwa pengaruh yang ditanamkan oleh pihak yang menghegemoni itu tampak terlegitimasi dan natural (Durham & Kellner, 2006).

Konsep Hall tentang identitas dipergunakan untuk melihat pencarian identitas dalam budaya populer (Davis, 2004). Menurut Hall, “Identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourse, practices and positions” (Hlm. 17). Sehingga pencarian identitas selalu dilakukan karena identitas itu sendiri tidak pernah sepenuhnya matang atau lengkap.

Musik Rap dan Genrasi Muda Manggarai

Sifat dari produk budaya populer, menurut Jack Nachbar dan Kevin Laue (1992), mudah diterima. Selain itu, produk budaya tersebut mempengaruhi nilai-nilai dan keyakinan populer. Lebih lanjut mereka mengatakan bahwa, “the producers of popular culture will go to great length to mold their products to reflect the audience beliefs and values.... [popular culture] can become the key to formulating definitions of a ‘zeitgeist’” (Hlm. 3-4). Sifat budaya populer

yang mudah diterima dan dapat dijadikan ideologi baru inilah yang membuatnya efektif untuk menyebarkan pola pikir dan keyakinan baru, serta mempengaruhi konsumennya. Pola pikir dan keyakinan yang terkandung dalam budaya populer diserap oleh masyarakat. Semakin banyak masyarakat yang menerima nilai-nilai itu, semakin besar pula pengaruhnya sampai pada akhirnya nilai-nilai itu menjadi arus utama dan digunakan sebagai tolok ukur. Proses inilah yang memungkinkan produk budaya populer membentuk atau mengubah identitas suatu masyarakat.

Ketika rap mulai populer di Amerika, penikmat musik itu tidak hanya terdiri dari orang kulit hitam dan latino, tetapi juga berasal dari etnis lain, termasuk masyarakat kulit putih. Setiap etnis mempunyai pandangan terhadap etnis lain, termasuk stereotype yang dipercaya merupakan identitas sebuah ras. Masyarakat kulit putih menganggap kehidupan jalanan, kriminalitas, narkoba, dan persoalan sosial lainnya adalah realitas keseharian masyarakat kulit hitam, terutama yang tinggal di wilayah-wilayah padat penduduk atau slum area. Industri hiburan yang didominasi oleh orang kulit putih pun beranggapan serupa. Bedanya, jika masyarakat umum menganggap berbagai persoalan sosial orang kulit hitam itu sebagai kondisi yang tidak menguntungkan, industri rekaman justru menganggapnya sebagai keunikan yang memiliki daya tarik karena menampilkan sisi berbeda dari realitas hidup sebagian besar konsumen musik.

Ketertarikan industri musik terhadap tema-tema kekerasan ini terlihat dari diproduksinya lagu-lagu yang termasuk dalam aliran gangsta rap. Aliran ini diminati dan populer di kalangan para penggemar musik rap dan menyebar ke seluruh dunia. Akibatnya, identitas sebagai musik yang mengangkat tema-tema kekerasan dan menggunakan bahasa jalanan menjadi identitas bagi musik rap.

Kaum muda merasa sifat pemberontak dan anti kemapanan yang menjadi ideologi musik rap sesuai dengan kondisi mereka, terutama dalam masyarakat yang sistem sosial dan politiknya menekan sebagian besar rakyatnya. Identitas rap sebagai musik penyalur aspirasi kaum muda dilekatkan, bersamaan dengan maskulinitas yang cenderung eksploitatif dan tidak sensitif gender (Smitherman, 1997; Sullivan, 2003; Taylor & Taylor, 2004). Secara ideal, rap menawarkan alternatif untuk mengekspresikan pendapat kaum tertindas melawan hegemoni penguasa.

Budaya pop mempunyai kekuatan untuk mempengaruhi identitas kelompok karena sifatnya yang diproduksi secara massif. Dalam konteks musik, hegemoni yang terjadi didukung oleh kekuatan finansial dari korporasi internasional. Hegemoni dalam budaya pop dapat diterima oleh pihak yang terhegemoni, "[It] contained within an ideological space which does not seem at all 'ideological': which appears instead to be permanent and 'natural,' to lie outside history, to be beyond particular interests." (Hall dalam Hebdige, 2006, hlm. 150). Hegemoni dalam budaya pop tidak terlihat ideologis, bahkan berada di luar kepentingan tertentu. Oleh karena itu, nilai-nilai baru yang terdapat dalam budaya pop diterima tanpa disadari oleh kelompok-kelompok yang terhegemoni.

Proses hegemoni dalam musik tidak terlepas dari peran industrialis musik dunia. Terdapat lima raksasa musik dunia yang menguasai 80%-90% musik dunia yaitu Universal, Time Warner, EMI, Sony, dan Bertelsmann (Giddens, 2006; Negus, 2004). Perusahaan-perusahaan ini menguasai pasar musik dunia, menentukan tren, mengatur promosi musik melalui radio-radio yang menjadi jaringan korporasi, dan menayangkan hanya video clip artis-artisnya. Konglomerat-konglomerat musik ini juga menciptakan imaji baru yang sesuai dengan kepentingan industri dan mendatangkan keuntungan bagi mereka. Perubahan imaji ini dapat terlihat pada popularitas gangsta rap ke seluruh dunia dibandingkan conscious rap yang dominan di awal kemunculan rap. Eksploitasi imaji masyarakat kulit hitam yang sarat dengan kekerasan dan kehidupan jalanan lebih menguntungkan dibandingkan dengan tema nasionalisme kulit hitam, kesadaran sosial dan politik menghadapi golongan mayoritas, atau

keinginan untuk membangkitkan potensi kreatif kaum muda kulit hitam melalui black art movement.

Munculnya musik rap yang diidentikkan dengan pemberontakan kaum muda terhadap sistem dan golongan penekan lainnya menimbulkan pandangan pada masyarakat tentang pengaruh negatif musik ini terhadap masyarakat. Kerusuhan yang terjadi akibat konflik rasial di berbagai tempat semakin meyakinkan berbagai pihak bahwa rap tidak cocok dengan kondisi lokal karena berpotensi mengganggu ketertiban umum.

Penyebaran nilai-nilai baru selalu berpotensi menimbulkan konflik, apalagi secara alamiah, menurut Hall, hegemoni selalu bernuansa konflik antara penghegemoni dan yang terhegemoni (Davis, 2004). Konflik ideologi, nilai-nilai, dan kebiasaan masyarakat yang menjadi basis bagi identitas kultural kelompok merupakan reaksi terhadap dominasi kalangan atau pemikiran tertentu. Reaksi terhadap dominasi dapat berupa resistensi atau adopsi dan adaptasi terhadap nilai-nilai baru. Dalam budaya populer yang proses hegemoninya terlihat natural dan tidak bertendensi, kebanyakan orang melakukan adopsi dan adaptasi terhadap nilai-nilai baru itu.

Kelompok yang menanggapi hegemoni identitas dan budaya dominan menciptakan gaya dan identitas sendiri (Durham & Kellner, 2006). Jadi, individu atau kelompok yang sesuai dengan pakaian, kode fashion, perilaku, dan ideologi politik yang menghegemoni menghasilkan identitas dalam kelompok-kelompok arus utama. Demikian juga individu atau kelompok yang mengidentifikasi diri dengan subkultur bertindak berbeda dari orang-orang dalam arus utama, dan menciptakan identitas oposisional untuk mendefinisikan diri terhadap model standar (Hlm. xxv). Penjelasan ini menampilkan kekuatan hegemoni dan anti-hegemoni sebagai dua kutub oposisi biner. Padahal tidak semua kelompok-kelompok yang terhegemoni melakukan tindakan anti-hegemoni secara frontal, tetapi mereka melakukan negosiasi identitas dalam menghadapi budaya penghegemoni.

Pilihan untuk melakukan negosiasi daripada resistensi dilakukan dengan kesadaran bahwa industri musik dunia berada di balik hegemoni budaya populer. Selain itu, negosiasi identitas juga terjadi karena kelompok atau individu ingin tetap terhubung dengan masyarakatnya sekaligus menganut nilai-nilai baru yang masuk melalui budaya populer. Proses ini dapat berlangsung secara mulus maupun kompleks. Menurut Sreberny (2006), "Complexity negotiation of identity vis-à-vis the "dominant" and the "foreign" cultures, both of which shift in focus depending on the specific locale of the actor" (Hlm. 620). Negosiasi dapat terjadi dalam berbagai bentuk yaitu: bahasa, tema, dan perilaku orang yang terhegemoni.

Negosiasi antara kelompok yang terhegemoni terhadap penghegemoni terlihat dalam musik rap di Manggarai. Negosiasi ini dilandasi oleh beberapa alasan: pertama, pihak terhegemoni menerima pengaruh dari pihak yang menghegemoni tetapi melakukan strategi untuk menyesuaikan diri dengan kondisi masyarakatnya yang berbeda dengan asal penghegemoni. Hal ini disebabkan oleh pihak yang terhegemoni menyadari bahwa menerima identitas baru tanpa memasukkan identitas lama berpeluang menyebabkan konflik dengan masyarakat. Kedua, keinginan dari individu untuk tetap memiliki keterhubungan dengan budaya asalnya. Keinginan ini timbul karena rasa memiliki atau sense of belonging terhadap budaya asalnya. Ketiga, proses adaptasi identitas baru tanpa meninggalkan sepenuhnya identitas lama merupakan bentuk kebanggaan terhadap budaya asalnya, sekaligus keinginan untuk menyerap nilai-nilai baru yang dianggap menguntungkan bagi individu atau kelompok.

Proses adaptasi oleh rapper Manggarai terlihat dalam tema, jenis musik pengiring, maupun bahasa yang dipergunakannya. Proses adaptasi ini didasari oleh kesadaran bahwa nilai-nilai global yang ada dalam musik rap tidak sesuai dengan kondisi lokal. Pengalaman kolektif yang dimiliki oleh masyarakat lokal berbeda dengan pengalaman kultural yang dimiliki oleh masyarakat kulit hitam di daerah urban Amerika maupun kota-kota besar di Indonesia. Hal

itu mendorong rapper Manggarai memasukkan nilai-nilai tradisional, sejarah, serta peristiwa-peristiwa aktual dalam kehidupan sehari-hari pada lirik lagu-lagunya. Jika rap Amerika dan rap Indonesia berbicara tentang persoalan-persoalan rasial, diskriminasi terhadap minoritas, serta ketidakadilan yang terjadi di daerah-daerah perkotaan, rap Manggarai berbicara tentang perubahan sosial yang terjadi akibat modernitas dan mobilitas warganya ke berbagai wilayah. Dalam kritik-kritik sosial itu dimasukkan nilai-nilai tradisional warisan nenek moyang yang diambil dari *go'et-go'et*, yaitu puisi khas Manggarai. Dengan menggunakan *go'et-go'et* itu, para rapper menggali akar budaya lokal untuk melakukan kritik terhadap kondisi sosial dan perilaku kaum muda yang berubah karena pengaruh modernitas.

Tema yang diangkat dalam lirik lagu-lagu rap Manggarai tidak mengikuti rap Amerika, melainkan disesuaikan dengan kondisi lingkungan para rapper. Bentuk negosiasi identitas dalam tema ini terlihat pada penggunaan tema-tema lokal seperti kecintaan pada kampung halaman, himbuan untuk mempertahankan budaya leluhur, kisah hidup di perantauan, kesetiakawanan, cinta, dan modernitas yang mengubah perilaku generasi muda di Manggarai. Tema kecintaan terhadap kampung halaman terdapat dalam lagu Rifand To'oz dan Vian Mahon yaitu Manggarai Kotaku Tercinta dan Boleng My Place. Keinginan untuk mempertahankan budaya leluhur terdapat dalam lagu ciptaan MBC yang berjudul Naring Cama Ora Komodo dan Manggarai Timur ciptaan Arman Colol. Tema yang mengangkat kehidupan di perantauan terdapat dalam lagu Eman Tonjo berjudul Gesar Dami Anak dan Lako Pala. Bentuk-bentuk kesetiakawanan di antara kaum muda terlihat pada lagu Ruteng is Da City dan I Wish karya Lipooz.

Tema cinta mendominasi lagu-lagu rap Manggarai. Setiap penyanyi atau kelompok rap memiliki lagu-lagu bertema cinta. Lagu-lagu itu, antara lain: Enu Molas Maras karya Rifand To'oz, Enu Molas Terang ciptaan Vian Mahon, Enu Rimpet dari Ricky MC, dan Molas Baju Wara karangan Lipooz. Berbeda dengan lagu rap Amerika yang cenderung melakukan pelecehan terhadap posisi perempuan dalam masyarakat, lagu-lagu rap Manggarai cenderung memiliki tema percintaan yang serupa dengan lagu-lagu pop.

Beberapa lagu rap Manggarai mengangkat dinamika masyarakatnya. Sebagai masyarakat agraris, persoalan-persoalan yang diangkat menggambarkan kehidupan pedesaan dengan berbagai aktivitasnya. Lipooz menciptakan Ruteng is Da City dan Wa Mai Tana untuk menunjukkan kehidupan masyarakat Ruteng sebagai wilayah liminal antara kota dan desa. Di satu sisi, teknologi dan modernitas telah dikenal oleh sebagian besar warga, tetapi kebiasaan hidup sebagai masyarakat agraris belum ditinggalkan sepenuhnya. Lagu Kador Neka Culas Bail karya Vian Mahon dan Reggae Manggarai tulisan Dodi RBC menggambarkan kehidupan di wilayah pedesaan dengan corak kehidupan agraris yang masih memperhatikan adat-istiadat dan kuatnya relasi kekerabatan. Sementara lirik lagu Leng Bail Umet ciptaan Ricky MC, CBL karya KBR-Borong, dan Cewek Matre ciptaan Firman MC berbicara tentang perubahan orientasi kehidupan kaum muda akibat modernitas dan kemajuan teknologi. Gaya penceritaan dalam lagu-lagu rap Manggarai ringan, ekspresif, dan penuh humor sesuai dengan karakter masyarakat Manggarai. Tidak terdapat kata-kata makian atau kasar di dalamnya, kecuali dalam lagu Ruteng is Da City yang bercerita tentang kenakalan remaja pada beberapa baitnya.

Pada awal kemunculannya, musik sebagai pengiring dalam rap adalah potongan dari lagu-lagu terkenal yang digabungkan untuk mengiringi pesta kaum muda di New York (Price III, 2006). Gaya itu pula yang diadopsi oleh para rapper Manggarai. Berbagai jenis musik yang populer dalam masyarakat dirangkai sebagai pengiring lagu-lagunya. Jika di Amerika tempat atau wilayah mempengaruhi pemilihan ragam musik, hal tersebut juga terjadi di Manggarai. Berdasarkan penelitian Yuliantari (2016a) wilayah asal rapper berpengaruh terhadap pilihan musiknya. Fian Platoz, yang berasal dari wilayah Pacar, Manggarai Barat, menjadikan musik

reggae sebagai andalan dalam penciptaan lagunya. Menurutnya, wilayah pantai identik dengan musik reggae. Rapper Ricky MC, yang berasal dari Lembor, Manggarai Barat, mengatakan bahwa musik dangdut harus menjadi bagian dari musiknya karena para penggemarnya adalah orang-orang dari wilayah pedesaan yang menggemari dangdut. Sementara Lipooz yang pernah berdomisili di Ruteng, tetapi telah menetap di Denpasar, Bali, memilih untuk menggunakan musik-musik ciptaannya sendiri yang disadur dari lagu-lagu terkenal sebagai pengiring lirik lagu-lagunya.

Proses apropriasi dan adaptasi lainnya dilakukan melalui penggunaan bahasa dan dialek. Pada dasarnya, rap Manggarai memiliki beberapa variasi penggunaan bahasa dalam liriknya. Mayoritas lagu-lagu itu menggunakan bahasa Indonesia. Sebagian lainnya menggunakan variasi, seperti bahasa Indonesia dan bahasa Inggris, bahasa Manggarai dan bahasa Inggris, serta sebagian kecil memakai bahasa Manggarai secara keseluruhan. Bahasa Indonesia yang dipergunakan kebanyakan berdialek Ruteng. Demikian juga lirik yang berbahasa Manggarai mayoritas menggunakan bahasa Manggarai dan dialek Manggarai Tengah atau dikenal dengan dialek Ruteng (Hemo, 1988), dibandingkan dengan dialek Manggarai Timur maupun Manggarai Barat. Hal ini karena pusat pendidikan, budaya, dan pemerintahan berada di Ruteng, ibukota Manggarai, sampai pemekaran dua kabupaten baru, yaitu: Kabupaten Manggarai Barat dan Manggarai Timur (Yuliantari, 2016b). Namun demikian, terdapat satu lagu rap Manggarai yang menggunakan bahasa Rongga dari Manggarai Timur.

Walaupun sebagian besar lirik lagu-lagu rap Manggarai mengkombinasikan antara bahasa Indonesia dan bahasa daerah setempat, tetapi ungkapan-ungkapan rap dari East Coast maupun West Coast tetap dipakai dalam semua lagu. Penggunaan ungkapan-ungkapan khas rap itu juga diikuti dengan istilah-istilah yang mengacu pada kondisi spasial para rapper Amerika, seperti Clan, Compton, Crew, Hood, dan Nation, maupun istilah historis dalam musik itu, seperti DJ (Disc Jockey), MC (Master Ceremony), Boyz, posse. Penggunaan bahasa Inggris ini juga dilakukan oleh para rapper Indonesia lainnya. Hal ini dilakukan untuk lebih menunjukkan identitas sosial para rapper dibandingkan hegemoni budaya pop. Para rapper menganggap penggunaan bahasa Inggris hanya variasi untuk menampilkan ciri khas musik rap. Negosiasi identitas dengan menggunakan bahasa ini dilakukan agar rap yang diciptakan dapat diterima oleh masyarakat lokal. Bahasa daerah dianggap lebih akrab bagi telinga para penggemar sehingga memudahkan mereka untuk menerima lagu-lagu itu.

Selain memasukkan tema-tema tentang kehidupan masyarakat setempat, negosiasi identitas juga terlihat dengan dimasukkannya nilai-nilai budaya lokal yang terdapat dalam go'et-go'et Manggarai. Go'et merupakan syair-syair tradisional berisi sejarah, nilai-nilai tradisional, serta aturan-aturan adat Manggarai (Deki, 2011). Go'et dipakai sebagai sarana untuk melakukan kritik atau menyampaikan pendapat kepada penguasa tentang kondisi masyarakat. Dengan menggunakan go'et dalam lirik lagu, kritik atau ketidaksetujuan terhadap kondisi tertentu dapat disampaikan secara implisit sehingga tidak menimbulkan konflik. Strategi ini berbeda dengan rap Amerika yang secara terbuka menyampaikan kecaman kepada pihak-pihak yang berseberangan atau dianggap menindas golongan tertentu. Penghormatan terhadap orang yang dituakan atau para pemimpin membuat rapper Manggarai melakukan strategi yang berbeda dalam melakukan kritik. Mereka menggunakan pepatah dari para leluhur agar nilai-nilai ideal sebagai orang Manggarai tetap menjadi pedoman di tengah kondisi yang berubah dengan cepat.

Bentuk negosiasi identitas lainnya adalah menggabungkan antara kearifan lokal dengan budaya yang menghegemoni. Dalam rap Manggarai, bentuk ini ditampilkan dengan memasukkan tokoh-tokoh pahlawan lokal sehingga kalangan muda dapat mencontoh perilaku yang ideal menurut nilai-nilai Manggarai. Dalam lagu karya Lipooz, Flores Sound dan Get Up, semangat hidup orang Manggarai yang menyala-nyala dicampur dengan cerita kepahlawanan

tokoh-tokoh dalam film atau cerita Amerika dengan tujuan untuk menunjukkan keberanian melawan modernitas yang membuat orang Manggarai kehilangan jati diri.

Dengan menggunakan bandingan bidang fotografi, Braun (2006) memperlihatkan proses negosiasi untuk membentuk saling pengertian dan penerimaan antara pihak yang menghegemoni dan terhegemoni. Menurutnya, "Through their use of the slower and more contemplative rhythm that is inherent to photography, they represent for the observer, not only a school of seeing—at the same time, they invite the observer to engage with that process of negotiation through which a sense of understanding for one's own culture must continually be regained" (Hlm 207-208). Proses negosiasi menimbulkan pemahaman baru tentang budaya milik sendiri dari masyarakat yang terhegemoni. Musik rap Manggarai tetap menggunakan format musik rap, tetapi isi, nuansa musik, dan bahasanya adalah khas daerah Manggarai.

Kesimpulan

Identitas yang muncul akibat terjadinya pengaruh budaya populer adalah identitas hibrid. Munculnya budaya hibrid ini akibat diterimanya budaya kelompok yang menghegemoni dan kemudian dilakukan penyesuaian dengan identitas lokal. Negosiasi terjadi karena kelompok yang menerima hegemoni ingin mempertahankan nilai-nilai lokal atau kebutuhan untuk selalu terhubung pada budaya asalnya di satu sisi, tetapi menyerap unsur baru yang sesuai dengan seleranya. Jadi, negosiasi yang dilakukan adalah upaya orang yang terhegemoni untuk dapat tetap bertahan di wilayahnya, sekaligus mengecap modernitas yang dibawa oleh budaya asing.

Dalam musik rap Manggarai, negosiasi identitas dilakukan dengan cara memasukkan nilai-nilai kultural lokal atau budaya asalnya sebagai bentuk kebanggaan terhadap asal-usulnya dan keinginan untuk tidak terlepas dari budaya asal. Negosiasi identitas ini terdapat dalam penggunaan bahasa, langgam musik yang sedang populer di wilayah itu, tema-tema lokal, dan penggabungan antara filosofi lokal dan rap Amerika.

Daftar Pustaka

- Barendregt, B., & Zanten, W. v. (2002). Popular Music in Indonesia since 1998, in Particular Fusion, Indie and Islamic Music on Video Compacts Disk and the Internets. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 34 (2002), 67-113.
- Bodden, M. (2005). Rap in Indonesian Youth Music of the 1990s: "Globalization", "Outlaw Genres" and Social Protest. *Asian Music Summer/Fall (2005)*, 1-26.
- Braun, P. (2006). The Right to Be Different: Photographic Discourse and Cultural Identity in Hungary. Dalam S. K. Natascha Gentz, *Globalization, Cultural Identities and Media Representations* (hlm. 207-216). New York: State University of New York Press.
- Brown, T. S. (2006). 'Keeping it Real' in a Different 'Hood': (African-)Americanization and Hip Hop in Germany. Dalam D. Basu, & S. J. Lemelle, *The Vinyl Ain't Final: Hip Hop and the Globalization of Black Popular Culture* (hlm. 137-144). London: Pluto Press.
- Creswell, J. (2003). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*, 2nd.ed. California: SAGE Publications, Ltd.
- Davis, H. (2004). *Understanding Stuart Hall*. London: SAGE Publications, Ltd.
- Deki, K. T. (2011). *Tradisi Lisan Orang Manggarai: Membidik Persaudaraan Dalam Bingkai Sastra*. Jakarta: Parrhesia.
- Durham, M. G., & Kellner, D. M. (2006). Adventures in Media and Cultural Studies: Introducing the KeyWorks. In M. G. Durham, & D. M. Kellner, *Media and Cultural Studies: KeyWorks* (hlm. ix-xxxviii). Malden: Blackwell Publishing Ltd.
- Foreman, M. (2000). 'Represent': Race, Space and Place in Rap Music. *Popular Music Vol 19 No. 1 Jan 2000*, 65-90

- Giddens, A. (2006). *Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Hall, S. (1996). Introduction: Who Needs 'Identity'? Dalam S. Hall, & P. D. Gray, *Questions of Cultural Identity* (hlm. 15-32). London: SAGE Publications, Ltd.
- Hebdige, D. (2006). (i) From Culture to Hegemony; (ii) Subculture: The Unnatural Break. Dalam M. G. Durham, & D. M. Kellner, *Media and Cultural Studies: Keyworks* (hlm. 144-162). Malden: Blackwell Publishing.
- Hemo, D. (1988). *Sejarah Daerah Manggarai NTT*. Ruteng: Tanpa Penerbit.
- Maggard, S. W. (1983). Cultural Hegemony: The News Media and Appalachia. *Appalachian Journal*, Vol. 11, No. 1/2, (AUTUMN-WINTER 1983-84), hlm. 67-83.
- Nachbar, J., & Lausé, K. (1992). Getting to Know Us: an Introduction to the Study of Popular Culture: What is this Stuff that Dreams are Made of? Dalam J. Nachbar, & K. Lausé, *Popular Culture: An Introductory Text* (hlm. 1-5). Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Negos, K. (2004). *Music Genres and Corporate Cultures*. New York: Taylor & Francis e-Library.
- Price III, E. G. (2006). *Hiphop Culture*. New York: ABC Clio.
- Smitherman, G. (1997). "The Chain Remain the Same": Communicative Practices in the Hiphop Nation. *Journal of Black Studies Vol. 28 No. 1*, 1-25.
- Sreberny, A. (2006). The Global and the Local in International Communications. dalam M. G. Durham, & D. M. Kellner, *Media and Cultural Studies: KeyWorks* (hlm. 604-626). New York: Blackwell Publishing Ltd.
- Storey, J. (2012). *Cultural Studies dan Kajian Budaya Pop: Teori dan Metodologi*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Sullivan, R. E. (2003). Rap and Race: It's Got a Nice Beat, but What about the Message? *Journal of Black Studies, Vol. 33, No. 5. (May, 2003)*, 605-622.
- Taylor, C. S., & Taylor, V. (2004). Hip-hop and Youth Culture: Contemplations of an Emerging Cultural Phenomenon. *Reclaiming Children and Youth 12, 4 Winter 2004*, 251-253.
- Wallach, J. (2003). Underground Rock Music and Democratization in Indonesia. *World Literature Today September-December 2003*, 16-20.
- Yuliantari, A. P. (2016a). *Hibriditas Musik Amerika: Studi Transnasional Musik Rap pada Masyarakat Manggarai Nusa Tenggara Timur*. Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada disertasi tidak dipublikasikan.
- Yuliantari, A. P. (2016b). "Molas Baju Wara": Hybridity in Manggarai Rap Music. *CELT Journal Vol. 16 No. 2/ December 2016*, 201-216.

Andung-Andung Masyarakat Batak Toba dalam Musik Populer

124

Rosmegawaty Tindaon

Andung-andung dapat dianggap merupakan salah satu cara pelestarian terhadap seni budaya agar menjadi seni lokal genius daerah Batak Toba. Transformasi *andung* menjadi *andung-andung* telah melahirkan seni budaya baru sebagai akibat dari proses perubahan sosial yang melahirkan suatu kultur baru karena proses kreatif dalam penciptaan seni. Perubahan yang terjadi juga merupakan dampak dari proses sintesis baru dimana *andung* dan *andung-andung* dapat didudukkan dalam konteks hidup berdampingan, kultur lama berubah pola sehingga melahirkan suatu bentuk yang baru yang diterima oleh masyarakat pendukungnya.

Gaya *andung-andung* dalam musik populer Batak Toba adalah hasil kreatifitas dan transformasi dari gaya melantun *andung*. Hodges menerangkan bahwa pada awal tahun 1980-an, muncul *Trio Lasidos* yang beranggotakan Jack Marpaung, Bunthora Situmorang dan Jhonny Manurung. Mereka memperkenalkan satu gaya baru dalam musik populer Batak Toba yang kemudian hari dikenal dengan *andung-andung*.¹

Andung-andung dapat dimaknai sebagai kebudayaan populer karena bagian yang signifikan dan efektif dari realitas material sejarah, yang secara efektif membentuk kemungkinan keberadaan kita. Ini adalah tantangan - untuk memahami apa artinya "hidup dalam budaya populer" - yang menghadapi analisis budaya kontemporer '(Grossberg 1992: 69). Mempelajari musik populer adalah sekaligus mempelajari budaya populer. Meskipun ini tampaknya merupakan klaim yang terbukti dengan sendirinya, banyak tulisan pada musik populer cenderung memperlakukannya secara terpisah dari literatur di bidang umum di mana ia berada. Perhatian awal di sini adalah dengan sifat umum dan peran budaya populer sebagai fenomena sosial, terutama dalam masyarakat kontemporer, tetapi juga dalam hal perkembangan historisnya. Dalam lingkup yang lebih luas ini, minat penulis adalah dengan pertanyaan tentang sifat dan produksi budaya populer, penerimaan sosialnya, dan konsumsi; nilai mempelajari budaya populer, dan cara-cara di mana penelitian semacam itu dapat dikerjakan dengan baik. Pertanyaan-pertanyaan ini merangkul dinamika budaya populer, hierarki budaya, politik dan selera. Dalam memeriksa pertanyaan-pertanyaan ini, penulis telah menggunakan berbagai bahan studi teoritis dan studi kasus dari kajian media, studi budaya, sejarah, dan sosiologi. Gambaran ini menunjukkan apa yang bagi penulis tampak sebagai titik awal dan keasyikan yang seharusnya menginformasikan studi tentang budaya populer.

Keunggulan baru dari penelitian musik populer mencerminkan pengakuan atas sentralitas musik rock/pop sebagai fenomena budaya global yang terkait dengan industri, dan menjangkau ke dalam setiap aspek gaya. Sastra muncul mengambil sejumlah bentuk dan mendekati topik dari berbagai perspektif, termasuk ekonomi politik, studi budaya, studi feminis, dan kajian media, yang terakhir ini dengan campuran teori-teori semiotika, psikoanalisis, feminisme dan teori sosial (Gratten 1995; Haggerty 1995; Shepherd et al. 1997; dan Shuker 1998).

Horner memberikan makna yang berbeda terhadap istilah-istilah umum untuk kosakata studi musik populer, termasuk istilah 'populer' dan 'musik', membantu membentuk musik dan pengalaman kita tentang hal itu. Dengan demikian, kita mulai dengan mengklarifikasi

1 William Robert Hodges Jr., "Replacing Lament, Becoming Hymns: The Changing Voice of Grief In Pre-Funeral Wakes of Protentant Toba Batak (North Sumatra, Indonesia)", *A Dissertation* submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Music, University of California Santa Barbara, 2009 hal 156.

beberapa istilah kunci, terutama 'budaya', 'populer', dan 'musik populer', kemudian beralih ke pemeriksaan singkat dari beberapa masalah utama dalam setiap upaya untuk menganalisis yang populer: hubungan antara budaya yang hidup dan preferensi budaya; pertanyaan ideologi dan bacaan yang disukai; kesenangan dari teks; kecemasan berulang dan perdebatan tentang efek budaya populer. (Horner dan Swiss, 1999: 7).

Budaya Populer dan Media Massa

'Populer' adalah sebuah istilah yang diperebutkan. Bagi sebagian istilah ini berarti menarik bagi orang-orang, sedangkan bagi yang lain itu berarti sesuatu yang lebih beralasan 'dari' orang-orang. Penggunaan yang pertama biasanya mengacu pada bentuk-bentuk budaya populer yang diproduksi secara komersial, sedangkan yang terakhir digunakan untuk bentuk-bentuk budaya populer 'rakyat', yang terkait dengan produksi berbasis masyarakat lokal dan individu. Keterkaitan dengan *andung-andung* sebagai musik populer, misalnya, ini adalah perbedaan yang sering dibuat antara musik rakyat, terutama ketika berdasarkan secara akustik, dan produk-produk yang berorientasi pada perusahaan rekaman. Akan tetapi, seperti yang akan kita lihat, perbedaan yang jelas ini semakin tidak dapat dipertahankan.

Meskipun tidak semua budaya populer dikaitkan dengan media massa, ada hubungan timbal balik antara keduanya. Media massa melibatkan produksi berskala besar, oleh unit-unit ekonomi besar, untuk pasar massal, meskipun tersegmentasi. Istilah 'media massa' mengacu pada komunikasi cetak, aural, visual dalam skala besar, pers, penerbitan, radio, televisi, video, industri rekaman, dan telekomunikasi. 'Populer' sebagai kata sifat digunakan untuk menunjukkan bahwa sesuatu - seseorang, produk, praktik, atau keyakinan - umumnya disukai atau disetujui oleh khalayak luas atau masyarakat umum. Sampai pada taraf tertentu, definisi 'popularitas' ini merefleksikan teks budaya populer, mengurangi mereka ke status objek yang akan dibeli dan dijual di pasar, dan sifat sosial dari konsumsi mereka harus selalu diingat. Penelitian ini menyamakan 'populer' dengan bentuk hiburan komersial, budaya, dan menganggap pasar sebagai fitur budaya populer yang tak terhindarkan.

Popularitas sangat penting bagi budaya populer, karena berbagai produk mencapai penerimaan dan persetujuan sosial secara umum. Dalam arti, argumen melingkar berlaku di sini: yang populer adalah massa, massa sangat populer. Seperti yang Turner katakan: 'budaya populer dan media massa memiliki hubungan simbiotik: masing-masing bergantung pada yang lain dalam kolaborasi intim' (K. Turner 1984: 4).

Musik Populer

Secara historis, istilah populer itu berarti 'orang biasa'. Ini pertama kali dikaitkan dalam judul yang diterbitkan untuk jenis musik tertentu yang sesuai dengan kriteria dalam Musik Populer William Chapple dari Olden Times, diterbitkan mulai tahun 1855. Tidak sampai tahun 1930-an dan 1940-an istilah ini mulai mendapatkan pengertian yang lebih luas (Gammond 1991 dan Williams 1983). Middleton (1990) mengamati bahwa pertanyaan tentang 'apa itu musik populer' adalah 'begitu penuh dengan kompleksitas ... bahwa seseorang tergoda untuk mengikuti contoh definisi legendaris lagu rakyat - semua lagu adalah lagu rakyat, saya tidak pernah mendengar kuda bernyanyi "em... - dan menyarankan bahwa semua musik adalah musik populer: populer dengan seseorang". Namun, kriteria untuk apa yang dianggap sebagai populer, dan aplikasi mereka untuk gaya musik dan genre tertentu terbuka untuk diperdebatkan. Musik klasik jelas memiliki cukup pengikut untuk dianggap populer, sebaliknya beberapa bentuk musik populer cukup eksklusif.

Sebagian besar definisi didasarkan pada identifikasi genre konstituen yang membentuk 'musik populer', meskipun pandangan bervariasi tentang genre mana yang harus disertakan.

Sebagai contoh, *The Penguin Encyclopedia of Popular Music* (Clarke 1990) tidak pernah mencoba mendefinisikan 'musik populer' dalam pengertian umum, alih-alih mencatat bahwa musik populer 'selalu menjadi arus utama dengan banyak anak sungai', ini berhubungan dengan jazz, ragtime, blues, rhythm and blues, country, pub rock, punk rock, heavy metal dan reggae. Pendekatan serupa terbukti dalam upaya lain untuk survei lapangan, terutama sejarah Rolling Stone of rock 'n' roll (Miller 1980; Ward et al. 1986; DeCurtis dan Henke 1992), dan berbagai panduan rekaman konsumen untuk 'rock', sebuah istilah yang bersebelahan dengan 'musik populer' pasca munculnya rock 'n' roll pada 1950-an (Shapiro 1991; Sinclair 1992). Sebagai contoh, Sinclair (1992) mengatakan: 'Saya telah menyimpan definisi saya tentang "rock" yang cukup longgar, dengan asumsi ruang lingkup untuk menutupi lebih jelas seniman country, soul, rap dan blues yang karyanya memiliki dampak signifikan pada arus utama rock '.

Terkait dengan pendekatan genre yang luas ini, definisi yang didasarkan pada sifat komersial musik populer, dan merangkul genre yang dianggap berorientasi komersial. Banyak yang berpendapat bahwa itu adalah komersialisasi yang merupakan kunci untuk memahami musik populer: misalnya, "Ketika kita berbicara tentang musik populer, kita berbicara tentang musik yang berorientasi komersial" (Burnett 1996: 35). Pendekatan ini menempatkan penekanan pada 'populer', dengan alasan bahwa daya tarik tersebut dapat dikuantifikasikan melalui bagan, siaran radio, dan seterusnya. Dalam definisi tersebut, genre tertentu diidentifikasi sebagai 'musik populer', sementara yang lain dikecualikan (Clarke, 1990 dan Garofalo, 1997). Namun, pendekatan ini dapat mengalami masalah yang sama dengan menekankan popularitas, karena banyak genre, terutama meta-genre seperti musik dunia, hanya memiliki daya tarik terbatas dan / atau memiliki ekspose komersial yang terbatas. Selain itu, popularitas bervariasi dari satu negara ke negara lain dan bahkan dari satu daerah dengan daerah/wilayah yang lain.

Perlu juga dicatat bahwa pendekatan berorientasi komersial ini sangat berkaitan dengan musik populer yang direkam, biasanya didengarkan secara sadar dan terfokus. Sisi lain dari upaya untuk mendefinisikan musik populer adalah hubungannya dengan teknologi, dengan beberapa penulis berusaha mempertahankan perbedaan antara apa yang disebut sebagai 'mode rakyat' yang didasarkan pada pertunjukan langsung, dan bentuk budaya massa yang terkait dengan rekaman. Yang terakhir dikritik sebagai "hanya komersial ... meninggalkan potensi yang mendalam dan bawaan dari medium untuk ekspresi budaya dan estetika yang masih belum berkembang" (Cutler, dalam Jones 1992: 4).

Sifat musik populer tidak bisa begitu saja dikurangi menjadi apakah ia menggunakan teknologi atau tidak. Poin yang jelas di sini adalah bahwa mereka yang berharap dimana musik mereka dapat menjangkau khalayak yang lebih luas, sebuah proses yang semakin bersifat teknologi. Selanjutnya, hubungan teknologi dengan musik populer dapat dikaitkan dengan berbagai tingkat ekonomi dari kelompok sosial yang berbeda. Mereka yang tidak memiliki akses ke instrumen lebih cenderung membuat musik yang tidak membutuhkannya, atau dapat dicapai dengan peralatan yang relatif murah (Blake 1992: 42).

Tagg (1982) mencirikan musik populer sesuai dengan sifat distribusinya (biasanya massa); bagaimana itu disimpan dan didistribusikan (terutama rekaman suara daripada transmisi lisan atau notasi musik); keberadaan teori dan estetika musiknya sendiri; dan anonimitas relatif dari komposernya. Yang terakhir ini masih bisa diperdebatkan, dan saya ingin memperluas gagasan komposer dan pandangan yang terkait dengan sifat kreativitas musik.

Tampaknya definisi musik populer yang memuaskan harus mencakup karakteristik musik dan sosio-ekonomi. Pada dasarnya, semua musik populer terdiri dari gabungan tradisi musik, gaya, pengaruh dan juga merupakan produk ekonomi yang diinvestasikan. Berbagai bentuk musik populer adalah kreativitas dari tindakan 'membuat musik' dan sifat komersial dari sebagian besar produksi dan penyebarannya (Frith 1983).

Sekilas Sejarah Musik Populer Batak Toba

Musik Batak Toba telah lama terkenal secara nasional dalam kancah musik rekaman di Indonesia. Hingga saat ini, hampir di setiap daerah musik Batak Toba pernah terdengarkan. Bahkan, beberapa orang yang bukan Orang Batak tahu menyanyikan lagu Batak. Lagu-lagu Batak telah lama cukup familiar di telinga banyak orang di seluruh Indonesia. Seperti lagu *Sai anju ma ahu*, *Butet* dan lagu-lagu lainnya sudah bisa didengar dan dinyanyikan oleh orang di luar suku Batak Toba.

Fenomena persebaran musik Batak Toba ini tentunya tidak lepas dari perkembangan lagu Batak dan pengaruh dari luar seperti globalisasi, perkembangan teknologi, dan juga proses migrasi orang Batak Toba ke kota-kota besar di seantero nusantara ini. Pemikiran para komponis lagu Batak memiliki peran yang esensial dalam penyebaran ini. Kemampuan untuk beradaptasi dengan perubahan zaman membuat mereka berhasil membawa menempatkan dan memperkenalkan lagu-lagu populer Batak Toba ke luar negeri.

Perkembangan musik populer Batak memiliki perjalanan sejarah yang panjang. Boleh dikatakan secara historis, awal mula berkembangnya musik populer di masyarakat Batak Toba dimulai sekitar tahun 1940-an. Pada periode tersebut, masyarakat menyebutnya dengan istilah “*era Tapanuli modern*”² dengan muncul beberapa komposer lagu-lagu Batak Toba, yaitu Sidik Sitompul (1904-1974)³, dan Nahum Situmorang (1908-1969)⁴.

Kepopuleran musik Batak Toba masih dapat diamati dari sampul-sampul kaset atau piringan hitam yang beredar. Perkembangan ini tentunya sangat dipengaruhi oleh konteks sosial di masa itu.

Hodges juga menegaskan bagaimana besarnya pengaruh konteks terhadap penulis lagu dalam menciptakan lagu-lagu mereka. Hodges menjelaskan demikian:

*As this was an era of tremendous socio-political upheaval and change (including the Second World War, the Japanese occupation of Indonesia, Indonesia's 1945 declaration of independence from the Dutch as well as the war for independence that followed, etc.), the popular songs of this time drew upon such themes as love, patriotism, sacrifice, nostalgia, sadness and longing.*⁵

Konteks perjuangan kemerdekaan hingga ke masa kemerdekaan yang juga merasuki kehidupan masyarakat di pedesaan, pada akhirnya menghadirkan tema-tema yang sesuai bagi para penulis lagu. Selain konteks sosial, masuknya teknologi komunikasi sebagai sarana untuk mendengarkan lagu-lagu dari luar tanah Batak juga memberi andil dalam perkembangan musik populer Batak. Salah satu kemajuan teknologi ini adalah media radio yang diterima secara baik oleh masyarakat pada masa itu. Pertama sekali, radio mengudara di Medan, provinsi Sumatera Utara sekitar tahun 1939. Pada periode ini, masyarakat Batak mulai disuguhkan dengan berbagai lagu-lagu profan dari berbagai daerah di Indonesia dan juga manca negara.⁶

2 Tapanuli adalah sebutan/panggilan umum orang kebanyakan untuk daerah-daerah yang berada dipesisir pantai barat provinsi Sumatera Utara yang asal katanya dari “Tapien Nauli” yang berarti Tepi Sebelah Barat, dibatasi oleh Dataran Aceh Tenggara, Danau Toba dan pegunungan Bukit Barisan di sebelah tengah yang dengan itu memisahkan Tapanuli dengan pesisir timur provinsi Sumatera Utara, <https://id.wikipedia.org/wiki/Tapanuli>

3 Beberapa lagu ciptaan Sidik Sitompul, *O Tano Batak, Aek Sarulla, Luat Pahae, Eme ni Simbolon, O Doli, Borhatma Dainang, Anju Ahu, Dung Sirang pe Ho sian Ahu, Boasama ia Dung Botari, Indada Piga, O Pio*. (Sumber: P. Hasudungan Sirait, *Dari Piso Surit ke Nasonang Do Hita Nadua*, <http://sopopanisiaan.blogspot.co.id/2014/10/dari-piso-surit-ke-nasonang-do-hita.html>, akses, 16 Oktober 2017.

4 Beberapa Lagu ciptaan Nahum Situmorang: *Situmorang, Pulo Samosir, Marragam-ragam, Lissoi, Nasonang do hita nadua, Alusi au, Anakhonhi do Hasangapon di Ahu, O Tao Toba, Da Na Tinitip Sanggar, Rura Silindung, Tumba Goreng, Boha Pandungdung Bulung, Sombu Ma Roha, Marsahit Lungun* (Sidadur: Raja Pande Situmorang, Nahum Situmorang) <http://rajapandesitumorang.blogspot.co.id/2015/04/nahum-situmorang.html>, diakses 15 Oktober 2017.

5 William Robert Hodges Jr., 2009, 154.

6 William Robert Hodges Jr., 2009, 154.

Selain radio, perkembangan teknologi lainnya yang sangat mempengaruhi musik Batak adalah dengan ditemukannya *Compact cassette* (standar internasional untuk audio analog, dikenal juga dengan *audio kaset* atau *tape kaset*) pada akhir tahun 1960-an. Hadirnya *compact cassette* di Indonesia berdampak pada penyebaran musik populer masyarakat Batak Toba secara luas.⁷ Para musisi Batak pun menanggapi perkembangan ini dengan terjun ke dunia rekam suara. Salah satu bentuk tampilan yang mulai digemari para masa ini adalah pembentukan *trio*⁸ yang diawali oleh *Trio Golden Heart*, beranggotakan Star Pangaribuan, Dakka Hutagalung, dan Ronal Tobing pada awal tahun 1970-an.⁹ Pada awal tahun 1980-an, muncul *Trio Lasidos* yang beranggotakan Jack Marpaung, Bunthora Situmorang dan Jhonny Manurung. Komposisi bentuk *trio* ini yang hingga sekarang masih dipertahankan dalam musik populer Batak Toba.

Pada beberapa dasawarsa, orang Batak memiliki kecenderungan untuk membentuk kelompok atau vokal grup. Pembentukan kelompok ini kemudian disadari menjadi bagian yang tidak terpisahkan dari perkembangan awal musik populer Batak. Hutagalung mencatat demikian:

Istilah *trio* tidak asing lagi bagi orang Batak Toba, dapat kita lihat dari banyaknya *trio* yang eksis dan masih bertahan di papan atas musik pop Batak, dan hampir di setiap café dan musik dapat kita jumpai penyanyi *trio*, dan juga di festival seperti festival yang digelar oleh Palm Garden Cafe 29 sehingga banyak argumen tentang kenapa istilah *trio* begitu dekat dengan aktivitas masyarakat Batak Toba. Seni vokal telah mengalami kemajuan di tanah Batak, terutama di lingkungan penduduk yang beragama Kristen. Pada masa tersebut mulai muncul lagu-lagu serius dalam bahasa Batak, di samping itu juga timbul lagu-lagu populer Batak.¹⁰

Para aktifis musik Batak sejak saat itu cenderung membentuk grup-grup kecil untuk bernyanyi dengan format *trio*. Tren membentuk *trio* menjadi sangat dominan dalam kancah permusikan Batak.

***Andung-Andung* dalam Musik Populer Batak Toba**

Gaya *andung-andung* dalam musik populer Batak Toba adalah hasil kreatifitas dan transformasi dari gaya melantun *andung*. Hodges menerangkan bahwa pada awal tahun 1980-an, muncul *Trio Lasidos* yang beranggotakan Jack Marpaung, Bunthora Situmorang dan Jhonny Manurung. Mereka memperkenalkan satu gaya baru dalam musik populer Batak Toba yang kemudian hari dikenal dengan *andung-andung*.¹¹

Salah satu komponis lagu legendaris Batak Toba adalah Nahum Situmorang. Dia juga dikenal dengan karya-karyanya yang menggunakan gaya bernyanyi *andung*. Salah satu di antara karyanya adalah *Huandung Ma Damang*. Sebagai komposer Batak Toba, dia kemudian hari dianggap sebagai pembaharu dalam gayabernyanyi lagu-lagu populer Batak Toba. Lagu-lagunya banyak mempengaruhi dan menginspirasi pencipta-pencipta lagu-lagu populer Batak pada masa-masa berikutnya, khususnya pada masa 1970-an dengan Hanoy Simanjuntak, trio Friendship, akhir 1970-an ke awal 1980. Kemudian oleh personil Trio Lasidos menyebut Nahum Situmorang sebagai “raja *andung-andung*”. Gaya lagu pop *andung-andung* tersebut

7 William Robert Hodges Jr., 2009, 154.

8 *Trio* adalah komposisi musikal untuk tiga suara.

9 William Robert Hodges Jr., 2009, 155.

10 Roy J. M. Hutagalung, “*Trio* pada Musik Populer Batak Toba: Analisis Sejarah, Fungsi dan Struktur Musik”, (*Tesis* Program Studi Magister Penciptaan dan Pengkajian Seni Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Sumatera Utara, 2013), 16.

11 William Robert Hodges Jr., 2009, 156.

akhirnya menjadi genre tersendiri dalam perkembangan musik populer Batak.¹²

Bernyanyi *andung-andung* ini tidak hanya dikenal luas di daerah Provinsi Sumatera Utara, akan tetapi orang Batak yang diperantauan juga menjadikan lagu ini *andung-andung* sebagai media untuk mengekspresikan dirinya akan kerinduan dan kenangan terhadap keluarga yang nun jauh disana.

Perkembangan dan perubahan konsep musik populer Batak Toba tidak terlepas dari sejarah datangnya zending di tanah Batak. Kehadiran zending telah mengubah *landscape* kehidupan masyarakat Batak Toba melalui pendidikan, sistem sosial, maupun sistem kepercayaan.

Kristenisasi yang terjadi di tanah Batak menyebabkan terjadinya perubahan kepercayaan orang Batak yang pada awalnya memeluk animisme beralih menganut agama Kristen.¹³ Perubahan yang sangat besar di bidang agama mempengaruhi musik tradisi masyarakat Batak Toba secara besar pula. Konsep musik pentatonik Batak Toba kemudian mengalami pergeseran menjadi diatonik dan bahkan stereotip penciptaan musik juga merupakan sitasi dari yang ada di Barat.

Perubahan gaya bernyanyi pada masyarakat Batak Toba dimulai dari usaha para untuk missionaris untuk mengajarkan lagu-lagu ibadah gereja di Barat dalam konteks di masyarakat Batak Toba. Proses penerjemahan syair lagu ibadah dan penyesuaian beberapa melodi dan ritme agar syair dalam bahasa Batak Toba dan melodi menjadi sesuai.¹⁴ Pada saat yang bersamaan, missionaris juga memperkenalkan dan mengajari orang Batak Toba untuk mempelajari instrumen musik dan teori musik. Tujuannya adalah agar mereka kelak bisa mengiringi nyanyian ibadah pada saat kebaktian gereja. Proses ini semua kemudian yang membentuk pola musikal dalam diri mereka karena sistem harmoninya yang baru. Lagu-lagu gerejawi menggunakan sistem harmoni diatonik dan para misionaris lebih menekankan pendidikan melalui musik karena mereka menganggap orang Batak terkenal suka bernyanyi. *Usere Batakkirche eine singende Kirche ist*, yang artinya: “kami gereja Batak adalah gereja yang bernyanyi” adalah suatu ekspresi yang sering digunakan para missionaris *Rheinische Mission Gesellschaft* (RMG) ketika menggambarkan keberhasilan mereka bekerja di antar orang-orang Batak Toba dan tradisi gereja yang berkembang.¹⁵ Penyesuaian dan adaptasi lagu ibadah Barat yang awalnya dilakukan sendiri oleh missionaris dengan menerjemahkan lagu-lagu dalam bahasa setempat (Bahasa Batak Toba). Proses inilah yang kemudian salah satu penyebab munculnya karakter lagu bagi penciptaan lagu populer Batak Toba dengan menggunakan tangga nada diatonik.

Dalam kaitannya terhadap *andung*, kehadiran agama kristen secara langsung memberikan dampak bagi kelangsungan dan eksistensi dari *andung* itu sendiri. *Andung* sebagai salah satu media ekspresi terdalam bagi masyarakat Batak Toba (*roha*) ketika terjadi peristiwa kematian dalam keluarga mulai tergantikan dengan aplikasi lagu-lagu dari buku Kidung Jemaat dan *Buku Ende* HKBP. Hodges menemukan kekuatan pengaruh *Buku Ende* HKBP, syair dan lagunya, yang telah meresap dan melekat dalam jiwa Kristen Batak Protestan, sehingga mampu menggantikan nyanyian *andung*, ratapan yang diekspresikan saat menghadapi dukacita atas meninggalnya seseorang yang dicintai.¹⁶ Penggantian nyanyian *andung* ini dengan demikian

12 Harry Dikana Situmeang, “Perkembangan Musik Populer Batak di Kota Medan Era 1960-1980,” (Tesis untuk meraih derajat S-2, Program Studi Magister Penciptaan dan Pengkajian Seni Fakultas Ilmu Budaya Universitas Sumatera Utara, 2014).

13 Greetz, Hildred. Aneka Budaya dan Komunitas di Indonesia, (Jakarta: Yayasan Ilmu-ilmu Sosial dan FIS-UI Terjemahan Zainuddin A. Rahman, 1986), 132.

14 A Panggabean, *Dasar Theologia Operasional HKBP bersama atau tanpa Nommensen. (Dari mana sumber theologia HKBP?) dalam HKBP, Benih yang berbuah: Hari Peringatan. Pematang Siantar: 150 tahun Ompui Ephorus Dr. Ingwer Ludwig Nommensen Almarhum 6 Februari 1834-6 Februari 1984* (Pematang Siantar: Bagian Ilmu Gereja dan Periklanan Injil STT-HKBP bidang Penelitian dan Pengembangan), 1984, 121-124.

15 Harry Dikana Situmeang, 2014

16 Bungaran Antonius Simanjuntak, *Konsepsi Membangun Bangsa Batak: Manusia, Agama, dan Budaya*, (Jakarta: Obor, 2012), 314.

memberikan dampak juga dalam penggunaannya dalam upacara pra-penguburan orang mati. Syair dan lagu dari *Buku Ende* HKBP itu akhirnya menjadi bagian dari kehidupan spiritualitas Kristen Batak.¹⁷

Pada penelitian ini, penulis tidak sependapat dengan apa yang dikemukakan oleh Hodges tentang lagu nyanyian dari *Buku Ende* telah menggantikan *andung* pada peristiwa kematian. Penulis berpandangan, bahwa *andung* masih tetap pada sediakalanya, dimana *andung* tidak tergantikan terkait dengan *roha*. Kedalaman ekspresi *andung* yang otentik (syair, melodi, dan *style*) tidak bisa digantikan dengan lagu dari *Buku Ende*.

Transformasi gaya bernyanyi *andung* ke *andung-andung* pada masyarakat Batak Toba bisa dikatakan terinspirasi dari *andung* pada peristiwa kematian tampaknya mengundang niat para pencipta lagu Batak Toba untuk menjadikan gaya bernyanyi *andung* menjadi salah satu ciri khas lagu populer masyarakat Batak Toba.

Satu hal yang menarik dari transformasi gaya bernyanyi *andung* ke *andung-andung* adalah dalam hal penyanyinya. Pelantun *andung* dalam masyarakat Batak Toba didominasi oleh kaum perempuan, namun dalam *andung-andung* batas-batas ini telah menjadi hal yang tidak utama dikarenakan adanya pertimbangan segmen masyarakat yang mengkonsumsi musik populer ini.

Masyarakat Batak Toba tanpa sadar menyikapi kondisi ini dari sudut pandang yang berbeda dan dengan pola tingkah laku yang berbeda seperti yang terlihat dari sikap yang dilakukan oleh masyarakat di kalangan seniman. Mereka mengekspresikan seni dengan menggunakan idiom gaya *andung* dan menjadikan nilai yang ada dalam budaya gaya *andung* untuk menciptakan karya seni musik melalui vokal. Masyarakat Batak Toba terinspirasi dari budaya *mangandung* sebagai salah satu musik vokal.

Berawal dari (terinspirasi dari lantunan *andung*), para seniman tersebut mengangkat lantunan *andung* menjadi sebuah lagu yang mereka sebut lagu populer *andung-andung*. Konteks penciptaan lagu populer *andung-andung* tidak hanya berpusat pada lagu yang bertemakan ekspresi kesedihan, tetapi ekspresi kebahagiaan juga menggunakan gaya bernyanyi *andung*. Oleh karena itu, gaya *andung* lebih universal dalam musik populer masyarakat Batak Toba.

Syair *andung* dan *andung-andung* berbeda karena konteksnya juga berbeda. Pada *andung*, syairnya lahir secara spontan tanpa dipersiapkan sebelumnya dan ekspresinya diwujudkan dengan mengutarakan hal-hal yang dapat dikenang dari orang yang meninggal. Untuk lagu populer *andung-andung*, syairnya sudah ditentukan dan ada proses kreasi di dalam pengerjaannya dengan tetap memperhatikan keterikatan seluruh aspek komposisi baik melodi, harmoni, *form*, dan musik iringan.

Penjelasan di atas dapat ditarik sebuah kesimpulan bahwa gaya *andung* bertransformasi menjadi *andung-andung* dalam musik populer masyarakat Batak Toba. Transformasi ini diikuti oleh proses kreatif dalam rekomposisi baru dengan tetap memperhatikan struktur lagu populer pada umumnya. Konteks *andung-andung*, pergeseran makna menjadi hal yang dapat diterima masyarakat karena dalam penciptaannya tidak terlepas dari kepentingan dari segmentasi konsumen yang ada.

Merriam mengatakan bahwa musik vokal adalah hasil dari proses-proses perilaku manusia yang dipertajam dengan nilai-nilai, tingkah laku, dan keyakinan-keyakinan masyarakat dari sebuah kultur yang istimewa.¹⁸ Gaya *andung* dalam musik populer telah melalui proses perilaku dalam masyarakat Batak Toba sendiri sehingga mereka meyakini, bernyanyi *andung-andung* sebagai wujud dari nilai baru dalam budaya Batak Toba sendiri. Lagu populer *andung-andung* sebagai musik vokal saling berhubungan dengan bagian-bagian lainnya dari kebudayaan; musik

17 Bungaran Antonius Simanjuntak, 2012, 314.

18 Alan P Merriam, *The Anthropology of Music*. Diterjemahkan oleh Triono Bramantyo. (Yogyakarta: Institut Indonesia, 1999), 7

dapat dan membentuk, memperkuat, menyalurkan perilaku sosial, politik, ekonomi, bahasa, agama dan lain-lain.¹⁹ Teks lagu *andung* dan *andung-andung* menyatukan banyak hal tentang sekelompok masyarakat.

Konsep yang mendasari musik vokal di seluruh masyarakat adalah persoalan musik tentang bakat dan kemampuan. Apakah masyarakat memahami kemampuan terhadap tingkat yang lebih besar yang dimiliki oleh beberapa individual dari orang lainnya, ataukah bakat berbagi sama secara keseluruhan dalam masyarakat. Hubungannya adalah dengan lagu populer *andung-andung* yang cukup berkembang di tengah masyarakat Batak Toba dan diapresiasi dengan positif oleh masyarakatnya sehingga gaya bernyanyi *andung* bertahan dan berkembang hingga saat ini.

Pelestarian gaya bernyanyi *andung* tidak bisa dimaknai serta merta begitu saja melalui lagu populer *andung-andung*, karena teks dan konteksnya tidak sama. *Andung* adalah bagian dari adat masyarakat Batak Toba dalam peristiwa kematian. Penulis menemukan beberapa aspek dalam melantunkan *andung* yang telah hilang. Salah satunya adalah nilai sastra pada teks yang diungkapkan pelantun *andung* dengan irama tertentu sekarang sudah hampir hilang. Lagu populer *andung-andung* saat ini dapat dianggap merupakan salah satu cara pelestarian terhadap seni budaya agar menjadi seni lokal genius daerah Batak Toba. Transformasi *andung* menjadi *andung andung* telah melahirkan seni budaya baru sebagai akibat dari proses perubahan sosial yang melahirkan suatu kultur baru karena proses kreatif dalam penciptaan seni. Perubahan yang terjadi juga merupakan dampak dari proses sintesis baru dimana *andung* dan *andung-andung* dapat didudukkan dalam konteks hidup berdampingan, kultur lama berubah pola sehingga melahirkan suatu bentuk yang baru yang diterima oleh masyarakat pendukungnya.

Lagu *Andung-Andung* pada Masyarakat Perantauan

Seperti telah disampaikan sebelumnya, kehadiran lagu populer *andung-andung* sangat dirasakan manfaatnya oleh masyarakat Batak yang telah keluar dari tanah Batak (merantau). Bagi mereka, lagu-lagu *andung-andung* mampu menghadirkan suasana kampung halaman dan juga kenangan akan keluarga. Hodges menerangkan demikian:

*This new style became very popular among Toba Batak—particularly those who had migrated out of the homeland and for whom strong feelings of nostalgia for the imagined “homeland” existed – eventually becoming a defining genre of pop music for and about Toba Batak.*²⁰

Meninggalkan tanah kelahiran (*bona pasogit*) dan pergi merantau adalah salah satu karakteristik Orang Batak Toba. Ada berbagai alasan mereka untuk pergi merantau. Salah satunya adalah karena ingin mencari kehidupan yang lebih baik. Para musisi pun cukup banyak yang memutuskan untuk hijrah ke kota-kota besar di Indonesia, seperti Medan, Surabaya dan Jakarta. Berbagai dorongan dari masyarakat Batak Toba di perantauan maka pada tahun 1978 di Jakarta diadakan Festival Lagu Populer Batak pertama dimana pesertanya dari berbagai kota di Indonesia. Kegiatan serupa kemudian tetap dipertahankan hingga saat ini oleh berbagai komunitas yang berafiliasi dengan masyarakat Batak Toba.

Beberapa masyarakat Batak Toba di perantauan yang memutuskan untuk terjun dalam bidang musik antara lain Bill Saragih (pertengahan tahun 1950) dari Medan pindah ke Jakarta untuk meneruskan pendidikannya di Universitas Indonesia. Pengalaman Bill Saragih ini telah menunjukkan bahwa tempat perantauan seperti Ibukota Jakarta telah memberikan pengaruh yang sangat besar bagi diri sendiri sebagai musisi. Ruang dan waktu selama berkarir telah memberinya kesempatan untuk dapat bertemu dan berkolaborasi dengan musisi dan penyanyi

19 Alan P Merriam, 1999, 23

20 William Robert Hodges Jr., 2009, 156.

seperti Marihot Hutabarat, Victor Tobing, Sam Saimun, Bing Slamet, Nickh Mamahit, Murod, Yus, Paul Hutabarat, Jack Lesmana.

Para musisi Populer Batak Toba di perantauan mengalami perkembangan yang sangat pesat. Beberapa dari mereka sudah berhasil melakukan perjalanan musikal ke luar negeri. Pada tahun 1965 vokal group *Suara Impola (Impola-Ensemble)* Djakarta) dipilih oleh suatu panitia Jerman untuk turut serta dalam *Prest Fest* di Jerman dengan mengumandangkan umumnya lagu-lagu populer Batak dan lagu-lagu dari daerah yang ada di Indonseia.

Spirit merantau kemudian menjadi konteks yang sangat penting dalam memahami lagu-lagu pop Batak. Perjumpaan dengan budaya lokal dan global memberikan pengaruh besar bagi para musisi Batak dalam melahirkan lagu-lagu populer Batak. Maka tidak salah kalau akhirnya lagu-lagu itu pula menarik perhatian para musisi dari luar etnik Batak sehingga mereka mau menyanyikan lagu-lagu itu seperti Ade Manuhutu, Emilia Contessa, Betharia Sonata, Koes Hendratmo, group band Dllloyd's, Bartje Van Houten (penata musik) dan lain-lain. Dalam artikel ini, penulis akan membahas dua lagu *andung-andung* populer Batak Toba untuk melihat sejauh mana makna lagu ini bagi masyarakat Batak Toba.

Selamat Jalan Among

Ciptaan: Eben Ezer Tambunan

Penyanyi: Anugrah Trio & Tiar Nainggolan

*Di bulan naung salpu i ro do ho Among raphon dohot da Inang,
mandulo hami angka gellengmon di parjalanan on.
Tung las do rohanami sude na angka gellengmon.
Hipas hamu sahat tu parserahan on.*

*Diulosi ho hami Among, martangiang mandok mauiliate.
Di sasude denggan basa ni Tuhan tu hami gellengmon.
Ramoti ma Tuhan sude angka pomparanhi.
I do tangiang ni Amongku na burju.*

Reff:

*Dang sadia lelung dung na mulak hamu Among.
Mulak tu huta Bona Pasogit i.
Tompma i di naso panagamanhi.
Ro ma barita naung marujung ngolumi.*

*Ai tung hansit jala parir panadinghonmon among.
Tu hami sude angka pomparanmon.
Tinggalhononmu ma hape da Inang pangintubu i.
Manaon sasude angka na hansit i.*

*Selamat jalan ma di ho Amonghu na burju.
Sonang ma ho sonang ho di lambung ni Tuhan i.
Manggomgomi ma tondim tu hami angka gellengmon.
Nang sude angka pahompumi.*

Terjemahan:

Selamat Jalan Ayah

Di bulan yang lalu, datang Ayah, ibu bersama-sama.
Mengunjungi kami anak-anakmu di perantauan ini.
Sangat senang hati kami semua anak-anakmu ini.
Sehat kalian tiba ke perantauan ini.

Memberikan ulos, berdoa mengucapkan terimakasih

Untuk semua kebaikan Tuhan, kepada kami anak-anakmu.
Lindungilah ya Tuhan semua keturunanku.
Itulah doamu Ayahku yang baik.

Rosmegawaty Tindaon
Andung-Andung
Masyarakat Batak Toba
dalam Musik Populer

Reff:

Tidak berapa lama, setelah pulang kalian Ayah.

Pulang ke kampung asal usul.

Seketika di luar dugaanku.

Datanglah berita sudah berakhir hidupmu.

Sangat menyakitkan dan mendukakan kepergianmu Ayah.

Untuk kami semua setiap keturunanmu.

Engkau tinggalkanlah ibu yang melahirkan.

Menanggung semua penderitaan ini.

Selamat jalan lah untukmu Ayahku yang baik,

Tenanglah tenanglah di sisi Tuhan.

Memberkati roh mu kepada kami semua anak-anakmu.

dan semua cucu-cucumu.

133

Lagu *Selamat Jalan Among* merupakan satu dari sepuluh lagu yang dimuat dalam album pop Batak Exclusive Anugrah Trio yang produksi oleh P.T Gorga Duma Sari tahun 2012. Lagu ini dinyanyikan oleh Tiar Br. Nainggolan bersama kelompok kelompok Anugrah Trio. Diciptakan oleh Eben Ezer yang juga pemain musik dalam album dan anggota *Anugrah Trio*, lagu ini bukanlah lagu yang top dalam albumnya. Namun kehadiran Tiar Br. Nainggolan yang juga adalah produser dari album ini memberikan nuansa suara perempuan yang menjadi ciri khas lagu *andung*.

Syair lagu pop *andung-andung* ini berisi ratapan dari seorang anak yang menceritakan tentang kepergian seorang Ayah menghadap Tuhan. Kepergian ini menyisakan kesedihan oleh karena baru sebulan yang lalu, sang Ayah menjenguk anaknya tersebut di tempat perantauan. Dalam perjumpaan itu, sang Ayah masih dalam keadaan sehat dan bahkan menyampaikan berkat dan harapan dalam doa agar semua anak-anak dan cucu-cucunya dalam keadaan sehat. Akan tetapi setelah kembali ke kampung halaman, sang Ayah pun meninggal. Tidak dijelaskan apa yang mengakibatkan sang Ayah meninggal.

Masyarakat Batak Toba menganut sistem kekeluargaan *patrilineal* yaitu garis keturunan berdasarkan *marga* ayah. Hal ini terlihat dari *marga* yang dipakai oleh orang Batak yang turun dari *marga* ayahnya. Laki-laki sangat berperan penting di dalam pelaksanaan hukum adat Batak. Sehingga hilangnya seorang laki-laki (suami) dari sebuah keluarga, dapat mempengaruhi kehidupan sosial keluarga tersebut, terutama terhadap perempuan (istri) yang ditinggalkan. Maka dalam ratapan ini, sang anak juga berkeluh kesah tentang Ibu mereka, yaitu Istri yang ditinggalkan sang Ayah. Atau dapat dikatakan, kedudukan sang Ibu saat ini adalah sebagai janda. Kedudukan janda baik yang mempunyai keturunan dengan suaminya maupun yang tidak mempunyai keturunan sama saja. Dia tidak boleh kembali lagi pada kerabat asalnya dan janda tidak bebas melakukan sikap tindakannya, oleh karena segala sesuatunya harus mendapat persetujuan dari pihak kerabat suaminya. Kesedihan sang anak semakin tak tertahankan oleh karena akan ada sesuatu yang berubah di dalam kehidupan keluarga, terutama untuk sang Ibu, dan perubahan itu sendiri akan sangat nyata dari kedudukan sosial sang Ibu nantinya yang sudah berstatus janda.

Lagu populer *andung-andung* ini juga terkandung cerita tentang orang Batak yang merantau. Orang Batak termasuk salah satu suku yang sangat cepat pergerakannya untuk keluar dari daerah asalnya dan menjalani kehidupan turun temurun di negeri atau di luar

daerah kelahirannya. Hal ini mungkin dipengaruhi kehidupan di kampung halaman yang tidak mendukung untuk tinggal bersama secara khusus dalam hal kemiskinan, fasilitas kesehatan, pendidikan dan lain-lain. Walaupun, banyak juga kenyataan di perantauan tidak seperti yang diharapkan atau bahkan lebih buruk dari keadaan di kampung halaman, oleh karena keterbatasan ekonomi dan tingginya tuntutan kebutuhan hidup.

lagu pop *andung-andung* ini menceritakan orang tua datang mengunjungi anaknya yang ada di perantauan, dengan maksud ingin mengetahui dan melihat secara langsung keberadaan anaknya di perantauan. Tradisi orang Batak, orangtua akan membawa makanan (*sipanganon*) ketika menjenguk anaknya di perantauan. Memang dalam zaman sekarang ini, makanan yang disediakan dalam acara tersebut tidak lagi langsung dibawa dari kampung halaman. Semua sudah dibeli atau disediakan di tempat sang anak tersebut berada. Walaupun demikian, hal itu masih dianggap dan dinyatakan bahwa orangtualah yang membawanya dari kampung halaman. Dan untuk menyampaikan *sipanganon* tersebut akan digelar sebuah acara yang biasanya disebut dengan doa (*partangiangnan*). Doa ini bermakna sebagai ucapan syukur kepada Tuhan bahwa orangtua tiba dengan selamat, dan anak yang dijumpai pun tetap sehat. Secara khusus ketika kegiatan doa bersama ini akan dilakukan ketika baru pertama sekali mengunjungi sang anak di perantauan. Dalam acara tersebut, orangtua akan meminta anaknya untuk mengundang juga keluarga terdekat atau dalam lingkungan satu marga untuk ikut menikmati makanan (*sipanganon*) yang disediakan dalam kunjungan kedatangan orangtua tersebut.

Acara adat akan diadakan melalui acara *partangiangnan*. Orang tua akan memberikan *ulos* (kain tenun tradisional Batak) kepada sang anak sebagai simbol yang menunjukkan bahwa orang tua bersyukur sekaligus memohon berkat Tuhan untuk anak dan keturunannya. Penyampaian *ulos* itupun, orang tua juga akan menyampaikan kata-kata nasehat sekaligus juga doa. Doa tersebut yang diungkapkan oleh sang anak dalam *andung* di atas: "*Ramoti ma Tuhan sude angka pomparanhi*" (berkatilah ya Tuhan seluruh keturunanku). Maka dengan demikian, ketika *ulos* diberikan dengan cara dibentangkan di atas punggung anak dan keluarganya, itu adalah sebagai pertanda bahwa sang anak bersama dengan keluarga tetap dalam lindungan Tuhan.

Setelah acara selesai, orang tua akan menetap beberapa saat bersama dengan anaknya di perantauan tersebut. Mereka akan menikmati kebersamaan dengan keluarga sebelum tiba saatnya kembali ke *bona pasogit* (kampung halaman). Biasanya orang tua tidak berlama-lama tinggal bersama dengan anaknya di perantauan, karena kemungkinan ada tanggungjawab yang juga harus dilakukan di *bona pasogit*. Mulai dari tanggung jawab rumah atau kebun, sampai kepada tanggung jawab sosial atau adat yang disebut sebagai menanam dan membayar adat (*manuan dohot manggarar adat*). Karena hal ini akan sangat berpengaruh terhadap relasi sosial yang dibangun di kampung halaman. Tidak hanya sekedar di kampung halaman, akan ada waktu-waktu tertentu juga hal ini berpengaruh terhadap hubungan sosial di perantauan. Hal inilah yang diceritakan oleh pencipta dalam ungkapan lagu populer dengan gaya bernyanyi *andung-andung*, yaitu tentang kedatangan orang tuanya untuk menjenguk mereka di perantauan sekaligus mendoakan mereka. Namun, setelah kepulangan orang tuanya dari perantauan ke *bona pasogit* hal yang tidak diduga pun terjadi, yaitu kematian sang Ayah.

Jika seorang kepala rumah tangga telah meninggal, maka semua peran yang tadinya diembannya sekarang dilimpahkan sepenuhnya kepada isterinya atau kepada anak pertama laki-laki dari keluarga tersebut. Beban inilah yang kemudian disedihkan oleh anaknya (dalam hal ini pencipta lagu), bahwa sepeninggal Ayahnya maka ada tanggungjawab yang penuh yang harus diemban oleh isteri.

Namun ada satu hal yang perlu diperhatikan di dalam pengertian orang Batak Toba tentang kematian itu sendiri, yaitu bahwa masih ada hubungan antara orang yang sudah meninggal dengan orang masih hidup. Hal ini ditunjukkan di dalam ungkapan yang disampaikan oleh

pencipta lagu populer *andung-andung*, yaitu “Biarlah rohmu tetap menjagai kami anak-anakmu dan cucu-cucumu” (“*manggomgomi ma tondim tu hami angka gellengmon nang tu sude angka pahompu mi*”). Hal ini menunjukkan pemahaman orang Batak tentang roh (*tondi*). Orang Batak menyatakan bahwa roh orang yang sudah meninggal akan tetap berada bersama dengan orang-orang atau keluarga yang masih hidup. Maka akan ada waktu-waktu tertentu bagi keluarga yang masih hidup untuk mengadakan acara mengunjungi kuburan orang yang sudah meninggal sebagai bentuk penghormatan kepada orang yang sudah meninggal tersebut.

Syair dinyatakan oleh sang anak terdapat ungkapan tentang roh sang Ayah yang masih dan akan terus menjagai keluarga yang dinampakkan dari pernyataan “*sonang ma ho di lambung ni Tuhan i*” (“tenanglah engkau di sisi Tuhan”). Ungkapan ini tidak ditemukan di dalam pemahaman kepercayaan nenek moyang orang Batak yang menyebut Tuhan sebagai *Debata Mulajadi Na Bolon*. Sehingga seolah-olah ada hal yang berlawanan, di mana di satu pemahaman, orang yang sudah meninggal itu diserahkan sepenuhnya ke sisi Tuhan, tetapi dalam pemahaman yang lain, rohnya masih tetap hidup di dalam kehidupan ini bahkan mampu untuk menjagai keluarga yang ditinggalkan.

Andung Anak Siampudan

Ciptaan: Jonggi Manullang

Penyanyi: Simatupang Sister

Ndang begeonhu be Inong oh oh soarami da Inonghu.

Turiturian nama di ahu da Inong, dipaninggalhon mi di ahu.

Punsu ni siubeonmi da Inong, au Inong simago i.

Dung hubege baritami da Inong naung jumolo ho Inong.

Mangangguk bobar ma ahu Inong, lungun na i di ahu on.

Di ahu siampudanmi da Inong, da siampudan silapung i.

Marsali ma ahu da Inong, da tu hombar ni jabu i.

Asa adong da ongkoshi da Inong, mengeahi udeanmi.

Inangan na so boi be haulahan i da Inong,

tois na i ho Inonghu.

Dung sahat ahu da Inong, di harbangan ni huta i i i.

Hubereng ma da rumami da Inong, nunga balik balatukmi.

Marduhut ma alamanmi da Inong, nunga tudos tu na tarulang i,

hei...hei...hei...hei...hei...hei...

Inong....Inong...Inong...Inong...Inong...

Reff.

Husunghun ma dongan sahuta da Inong di dia do udeanmi.

Dipatuduhon ma tu ahu da Inong, ndi di pudi ni jabu i.

Di hambirang ni damang i da Inong, di toru ni harambirmi.

Huungkap potimi da Inong, inganan ni salendangmi.

hape ditongos do tu ahu da Inong, gabe tinggal ma orbuk i.

Sian rapurapu tu rere da Inong, Iasias ni jabumi.

Hei...hei...hei...hei...hei...hei.....

Terjemahan:

Ratapan Anak Bungsu

Tidak akan kudengar lagi ya Ibu, suaramu ya Ibuku.

Tinggal cerita bagiku ya Ibu, setelah engkau pergi.

Pucuk dari perutmu ya Ibu, aku yang tak berguna ini.

Setelah kudengar berita mu ya Ibu, sudah duluan kau ibu.
Histeris aku menangis ya Ibu, sangat sedih bagiku.
Aku anak bungsumu ya Ibu, anak bungsu yang menderita ini.
Meminjam uang lah aku ya Ibu, kepada tetangga.
Agar ada biaya perjalananku ya Ibu, melihat makammu.
Tempat yang tak dapat dingulang lagi ya Ibu, sombong ekau Ibu.
Setelah aku tiba ya ibu, di gerbang kampung kita.
Aku melihat rumahmu ya Ibu, sudah terbalik tangga mu.
Semak halaman mu ya Ibu, sudah seperti padang belantara.
Hei...hei...hei...hei...hei...hei...
Ibu...Ibu...Ibu...Ibu..Ibu...Ibu...
Reff.
Kutanyalah kawan sekampung ya Ibu, dimanakah makammu.
Ditunjukkanlah kepadaku ya Ibu, ya di belakang rumahmu.
Di kiri makam Ayah ya Ibu, di bawah pohon kelapa milikmu.
Kubuka peti perhiasanmu ya Ibu, tempat selendangmu.
Padahal di titip lah ke aku ya ibu, jadi tinggal lah abu itu.
Dari tikar hancur ya ibu, tak ada lagi yang tersisa dari rumahmu.
Hei...hei...hei...hei...hei....hei...
Inong...inong...inong...inong...inong...

Lagu ini diciptakan oleh *Jonggi Manullang* dan dinyanyikan oleh kelompok *trio* yang beranggotakan tiga personil perempuan bermarga Simatupang. Mereka menamai album ini “The Heart” yang dinyanyikan oleh *Trio Simatupang Sister*. Album ini diproduksi oleh Maria Record, 2004. Lagu “*Andung-andung Anak Siampu*” menjadi lagu besutan pertama dalam album ini.

Lagu ini berisi tentang ratapan seorang anak bungsu laki-laki. Diceritakan bahwa Ayahnya sudah lama meninggal. Sekarang ketika Ibunya meninggal, dia sendiri pun tidak hadir pada saat pemakaman Ibunya, oleh karena tidak ada kabar berita yang sampai kepadanya. Setelah beberapa lama, maka kabar itupun sampai kepadanya, dan dengan tekad dia harus pulang kampung. Oleh karena tidak mempunyai uang, dia harus meminjam uang kepada tetangga sebagai biaya perjalanan pulang kampung untuk melihat makam Ibunya.

Setibanya di kampung halaman, dia menyaksikan bahwa rumah peninggalan orangtuanya sudah tidak terawat lagi, dan halamannya dipenuhi rumput liar. Dia mencari makam Ibunya yang ternyata ada di samping kiri makam ayahnya. Ketika dia ingin mendapatkan kenang-kenangan dari Ibunya dengan harapan ketika membuka peti penyimpanan harta ibunya (disebut *hombung* terbuat dari pohon nangka dengan ukiran-ukiran dan juga dipakai sebagai tempat tidur), dia akan menemukan selendang sebagai pelepas rindu, akan tetapi selendang itu tidak ditemukannya, yang ada hanyalah debu dari sisa tikar tempat tidur ibunya.

Anak bungsu biasanya disebut dengan istilah *anak siampudan*. Anak dalam hal ini pengertiannya adalah laki-laki, sebab untuk perempuan akan disebut dengan istilah *boru*. Dalam syair yang *andung anak siampudan* disebutkan bahwa sang anak mencoba mencari apa harta peninggalan orangtuanya, dalam hal ini sang ibu yang boleh menjadi kenangan bagi dia. Dalam budaya Batak, seorang anak bungsu laki-laki berhak mendapatkan harta warisan dan hanya dialah yang berhak untuk memiliki harta yang ada di rumah peninggalan orangtuanya. Namun dalam cerita syair ini, dia tidak menemukan lagi harta milik ibunya yang dicarinya tersebut. Selendang yang dimaksud dalam syair ini hanyalah sebagai simbol dari harta yang disimpan oleh orangtuanya.

Diduga, bahwa saudara-saudara yang lain telah membawa pergi harta dalam peti penyimpanan orangtuanya. Peti yang dimaksud adalah *hombung* yang terbuat dari batang kayuangka, sekaligus juga sebagai tempat tidur. Oleh karena itulah pencipta mengungkapkan dalam lagu pop *andung-andung* tersebut kata *todos* (terbunuh), dalam arti bahwa perasaan *anak siampudan* dan tersebut seperti seorang yang terbunuh yang tidak memiliki apa-apa lagi sebagai peninggalan orangtuanya selain rumah tersebut.

Ada kedekatan khusus antara *anak siampudan* dengan orangtuanya, terutama ibunya. Kedekatan hubungan antara *anak siampudan* dengan orangtua secara khusus ibu, menjadi bahan pertimbangan untuk mengerti syair *andung anak siampudan* ini. Syair tersebut, secara khusus ditujukan untuk seorang Ibu yang sangat dikasihi. Sehingga kesedihan yang mendalam itu dapat dimengerti. Ketika ibunya sudah meninggal, maka dia menyatakan bahwa suara ibunya adalah seperti dongeng yang tidak akan pernah terwujud dalam kenyataan.

Kehilangan seorang ibu yang sangat dikasihi yang memiliki hubungan khusus dengan *anak siampudan* dibandingkan dengan anak yang lain, mengakibatkan sang anak sangat menderita dengan ungkapan *mangangguk bobar*. Jika diartikan, maka istilah *mangangguk bobar* adalah ungkapan kesedihan yang sangat mendalam disertai dengan tangisan dan teriakan-teriakan yang histeris dari sang anak.

lagu ini, sang anak menyatakan dirinya sebagai *siampu dan lapung* yaitu anak yang tidak berharga, anak yang tidak dianggap lagi. Oleh karena berita pun terlambat datang kepadanya, dan dia sendiri pun jauh dari orangtuanya sekaligus dia tidak memiliki apa-apa untuk diandalkan apalagi uang untuk biaya perjalanan pulang kampung. *Lampung* adalah pemilihan kata khusus untuk menjelaskan bahwa kehidupan *anak siampudan* tersebut adalah seperti padi kosong atau sekam padi yang tidak berharga dan dibuang.

Lagu ini juga mengungkapkan gambaran perkampungan Batak Toba. Satu kampung memiliki satu pintu gerbang yang disebut *harbangan*. Pada umumnya perkampungan Batak Toba dikelilingi oleh timbunan tanah yang ditanami dengan bambu sebagai penghalang dengan luar kampung. Maka setiap orang yang hendak masuk ke dalam kampung harus melalui pintu gerbang tersebut. Setiap rumah yang ada di dalam kampung tersebut, dapat dilihat melalui pintu gerbang itu.

Dijelaskan juga, setelah melewati pintu gerbang kampung, maka sang anak melihat rumah orang tuanya yang sudah tidak terawat lagi. Dalam hal ini dijelaskan melalui istilah *balatuk* yang sudah terbalik. *Balatuk* adalah tangga menuju ke dalam rumah. Rumah Batak Toba adalah rumah panggung yang cukup tinggi, yang boleh dimasuki melalui tangga rumah dengan tujuh sampai dengan lima belas anak tangga. Demikian halaman rumah yang tidak terurus lagi. Rumah Batak Toba selalu memiliki halaman yang luas karena dipergunakan menjemur padi, tempat mengadakan pesta atau kegiatan adat dan juga tempat anak-anak bermain dengan leluasa. Maka dengan istilah *balatuk* yang terbalik dan halaman yang *tarulang*, ini menggambarkan jika rumah itu sudah lama tidak ditempati dan dirawat, bahkan istilah *balatuk* yang terbalik juga dapat mengungkapkan bahwa rumah itupun tidak layak lagi untuk ditempati.

Rumah *Batak Toba* juga memiliki ladang di belakang rumah yang biasanya ditanami dengan sayur-syuran dan juga pohon kelapa. Jika ada penghuni rumah yang meninggal, pada umumnya akan dimakamkan di belakang rumah orang *Batak Toba* atau di pekarangan rumah. Itulah sebabnya dalam syair ini terdapat penjelasan bahwa makam ibunya berada di belakang rumah di bawah pohon kelapa.

Kesimpulan

Genre *andung-andung* dalam lagu populer Batak Toba merupakan transformasi musikal *andung* ke dalam format musik populer. Transformasi tersebut dipengaruhi oleh faktor internal

masyarakat Batak Toba untuk memelihara fungsi-fungsi utama *andung*, serta faktor eksternal berupa perkembangan industri musik di kalangan masyarakat Batak Toba. Transformasi musikal dari *andung* ke dalam *andung-andung* berlangsung dengan cara memelihara struktur internal *andung*, yakni suasana sedih, gaya vokalisasi, dan penggunaan *hataandung*; namun di lain pihak melakukan perubahan dalam aspek (1) ritme, (2) tekstur lagu, (3) melodi, (4) orkestrasi, dan (5) aspek dinamika. Ciri-ciri kelima aspek musikal *andung-andung* yang dianalisis dalam penelitian ini menunjukkan gejala pengadopsian format musik populer yang berlaku dalam industri musik.

Sebagai penutup, dapat disimpulkan dari penelitian ini bahwa transformasi musikal dari genre musik tradisi ke dalam genre musik populer ternyata tidak selalu mengakibatkan keterputusan estetis. Penelitian ini menunjukkan sebaliknya, transformasi ke dalam genre musik populer dapat pula memiliki kesinambungan dengan genre musik tradisi.

Daftar Pustaka

- Blake, A. 1992. *The Music Business*. London: Batsford.
- Frith, S. 1983. *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll*. London: Constable.
- Gratten, Jeffrey N. 1995. *Rock Music Scholarship: An Interdisciplinary Bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Gammond, P. ed. 1991. *The Oxford Companion to Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, F. 1997. *The Mansion on the Hill: Dylan, Young, Geffen, Springsteen, and the HeadOn Collision of Rock and Commerce*. New York: Time Books/Random House
- Grossberg, L. 1992. *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge.
- Haggerty, G. 1995. *A Guide to Popular Music Reference Books An Annotated Bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Hildred, Greetz, 1986. *Aneka Budaya dan Komunitas di Indonesia*, (Jakarta: Yayasan Ilmu-ilmu Sosial dan FIS-UI Terjemahan Zainuddin A. Rahman).
- Hodges, William Robert Jr. 2009. “*Ganti Andung Gabe Ende (Replacing Lament, Becoming Hymns): The Changing Voice of Grief in the Pre- funeral Wakes of Protestant Toba Batak (Norht Sumatra, Indonesia)*”, Disertasi University of California Santa Barbara.
- Horner, B. and Swiss, T, eds. 1999. *Key Terms in Popular Music and Culture*, Malden. MA: Blackwell.
- Hutagalung, Roy J. M. 2013. “Trio pada Musik Populer Batak Toba: Analisis Sejarah, Fungsi dan Struktur Musik”, (Tesis Program Studi Magister Penciptaan dan Pengkajian Seni Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Sumatera Utara).
- Jones, Steve, 1992. *Rock Formation: Music, Technology, and Mass Communication*. Newbury Park, CA: Sage.
- Merriam, Alan P. 1999. *The Anthropology of Music*. Diterjemahkan oleh Triono Bramantyo. (Yogyakarta: Institut Indonesi).
- Middleton, R. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Panggabean, A. Dasar Theologia Operational HKBP bersama atau tanpa Nommensen. (Dari mana sumber theologia HKBP?) dalam HKBP, Benih yang berbuah: Hari Peringatan. Pematang Siantar: 150 tahun Ompui Ephorus Dr. Ingwer Ludwig Nommensen Almarhum 6 Februari 1834-6 Februari 1984 (Pematang Siantar: Bagian Ilmu Gereja dan Perikabaran Injil STT-HKBP bidang Penelitian dan Pengembangan), 1984, 121-124.
- Shepherd, J., Horn, D., Laing, D., Oliver, P., Wicke, P., Tagg, P. and Wilson, J. eds. 1997. *Popular Music Studies: A Select International Bibliography*. London: Mansell.

-
- Simanjuntak, B. A. 1986. *Pemikiran Tentang Batak*, Medan: Pusat Dokumentasi dan Pengkajian Budaya Batak, Universitas HKBP Nommensen.
- _____. 2012. *Konsepku Membangun Bangsa Batak: Manusia, Agama, dan Budaya*, (Jakarta: Obor).
- Situmeang, Harry Dikana. 2014. "Perkembangan Musik Populer Batak di Kota Medan Era 1960-1980," (Tesis untuk meraih derajat S-2, Program Studi Magister Penciptaan dan Pengkajian Seni Fakultas Ilmu Budaya Universitas Sumatera Utara)
- Shuker, R. 1998. *Key Concepts in Popular Music*. London and New York: Routledge.
- Tagg, Philip. 1982. 'Analysing Popular Music', *Popular Music*, 2: 37–67.
- Turner, K, 1984. *Mass Media and Popular Culture*. Chicago, IL: Science Research Association.
- Williams, R. 1981. *Culture*. London: Fontana.
- Rosmegawaty Tindaon**
Andung-Andung
Masyarakat Batak Toba
dalam Musik Populer
-

The New Nostalgia in Yogyakarta's Annual Keroncong Festival

140

Hannah Standiford

This year, Yogyakarta's annual keroncong festival, Pasar Keroncong Kotagede, took place right in the middle of the rainy season as it has for the past three years. The rain has yet to scare off a large and increasingly young audience. Keroncong has a reputation as music for older generations, reaching the peak of its popularity in the 60's. However, it would be hard to tell if one dropped in on this festival, as the majority of the audiences and the performers are under the age of 30. The curators wanted to emphasize innovations within the idiom and break the image of keroncong as "outdated." Pasar Keroncong Kotagede was mainly advertised through social media platforms like Instagram and Facebook in part to attract a younger crowd. Despite these aims, the posters and advertisements for this festival use images, fonts, filters, and clothing suggestive of a generalized nostalgia that mixes visual signifiers from several historical periods. Keroncong may represent an abstract idea of nostalgia, popular among Indonesian youth, which is not anchored to any particular era. I will demonstrate this point by analyzing festival promotions, proceeding from a brief description of keroncong, to an ethnographic description of the festival, and concluding with an analysis of how nostalgia is used in promotion.

Keroncong Music

Keroncong was born in the Tugu area of Jakarta when the Portuguese introduced instruments like the cello and the guitar as early as the 16th century (Heins, 1975). Freeman and slaves from India, Africa and what is now Malaysia also arrived with the Portuguese, bringing their musical influences to keroncong (Yampolsky, 2013). Over time, the center of this music has moved to Central Java and is particularly strong in the cities of Solo and Yogyakarta. After the 1970's the popularity of keroncong gradually declined except among the veterans' generation (Yampolsky, n.d.). Album sales sagged and currently it appears that only a few small record labels in Indonesia release keroncong recordings while there are no releases at all from major labels (Skelchy, 2015). Despite the general national trend, keroncong has continued under the radar of major television and record companies. Keroncong festivals and competitions, such as the Solo Keroncong Festival or the Keroncong Festival Muda Pilar Indonesia in Jakarta, have enjoyed a gentle resurgence over the past ten to fifteen years.

Ethnography of a Contemporary Keroncong Festival

Yogyakarta's keroncong festival was born three years ago when a Kotagede native Pak Natsir was inspired by Ngayogjazz, an annual festival curated by Pak Djaduk Ferianto, that has brought jazz down to earth, making it free and available to everyone. Pak Natsir originally wanted to create a similar event called 'Ngayogcong' but the event came to be named as Pasar Keroncong Kotagede to indicate both the location of the event and the long lists of keroncong selections available in one place much like a pasar (market). Pak Natsir and Pak Djaduk worked together with a committee of local residents to hold this annual festival.

The first Pasar Keroncong Kotagede was held on December 12th, 2015 and was funded by the Department of Culture of Yogyakarta. The curators wanted a big launch so they invited

well-known acts such as Endah Laras and Iga Mawarni, and Pak Djaduk Ferianto himself performed with his group OK Sinten Remen. The first festival was aimed for half of the acts to be younger groups, including OK Jalurpariis and OK Sorlem, and half of the acts to be senior groups such as OK Kharisma. The curators originally required all of the groups to play at least two or three traditional keroncong songs and then were encouraged to try new innovations within the idiom. Most groups still play at least two traditional keroncong pieces but there is little or no pressure from the event organizers. Pak Natsir's primary aims were to build recognition and esteem surrounding keroncong music and to create physical spaces for young practitioners.

The festival organizers wanted to emphasize innovation and new arrangements as opposed to idiomatic presentations of traditional pieces. The curators are creating physical and cognitive spaces for recognition in order to foster the development of keroncong, not just maintenance. In an interview, Pak Djaduk expressed hope that this festival "gives space for young people to interpret keroncong; not only the musicians but also the audience (Pak Djaduk Ferianto, personal communication, December 12th, 2017)." He views Pasar Keroncong Kotagede as a "cultural investment" and believes that it may start a slow but steady movement.

Pasar Keroncong Kotagede has succeeded in attracting young people both on and off the stage. In 2017, the festival featured eleven different acts. Eight of these groups were made up of people in their 30's or below and some of those groups included players who were still in high school. All but two of the acts were from Yogyakarta. The audience was also dominated by youth, more than in 2015 and 2016 according to the curators.

Smart promotion may have been one of the reasons young people were interested in the festival. The committee promoted the event for several weeks through platforms such as Facebook, Instagram, radio stations and local television, and used professional, centralized images across all of the platforms. An Instagram competition incentivized festival attendees to promote the festival using particular hashtags. Pasar Keroncong was in the top ten trending topics on Twitter in Indonesia the day after the festival.

Another feature of the festival designed to attract young people were the 'Instagram locations': settings created specifically for Instagram-ready selfies (see Figure 1). One was designed to look like an old living room, possibly from the 60's or 70's. There was a vintage television, black and white photos of keroncong heroes like Waldjinah, and an old chair where festival attendees could sit and pose for their photo. Pak Natsir said all of these objects were already in people's homes around Kotagede, and these photo sets pulled them into a public space where young people could interact with them. The same could be said for keroncong music itself.

The Anthropology of Nostalgia

Design elements of the festival evoked a nostalgia that seemed to contravene the festival's forward gaze. Last year's poster featured a woman in a 50's or 60's style of dress singing into a vintage microphone (see Figure 2). The scrollwork in the border and the ornate background suggest a 19th century Western style of imagery. The illustration of this young woman has no historical precedent in keroncong, as keroncong singers usually wear kebaya and are rarely pictured with microphones at all. The border and background of the poster suggest an earlier time period than the style of the young woman's dress and form a tangle of visual signifiers akin to Baudrillard's simulacrum – a "generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal (Baudrillard, 1981, p. 365)." Baudrillard suggests that within the world of advertising, symbols are progressively replacing reality. The Pasar Keroncong Kotagede committee deliberated over every aspect of this poster; including the illustration, fonts and colors. Its appeal may

not be in the keroncong music itself but in the aesthetic that I have heard young Indonesians simply call “old school.” Young people use this term for any image or fashion that evokes a style from around the 1950’s to the 1980’s and mixing several eras usually goes unnoticed.

Since Reformasi began in 1998, Indonesia has been increasingly globalized and experienced a rapid transition to digital media. Many people I interviewed felt that while the Orde Baru was a more oppressive time, it was also a more secure, predictable time and there is a nostalgia for this perceived security. The term Orde Baru was coined by President Suharto to refer to his regime from 1966 to 1998, which sought to improve the economy and maintain political order, and was known for violently suppressing communism. Indonesians in their 20’s and 30’s still remember this era and this more ‘secure’ time is entwined with memories of a more ‘secure’ part of the life cycle: childhood. This generation also experienced the upheaval of a world transitioning from analog to digital. The simultaneous break from Orde Baru, the analog world, and childhood may account for the appeal of nostalgia marketing in Indonesia. Interestingly, this nostalgia is not necessarily linked to life experience. Nostalgia can be based on a sense of loss that transcends personal memory (Boym, 2001) and can latch onto any object or image that represents ‘simpler’ times. Nostalgia requires certain conditions to thrive. In her work on the anthropology of nostalgia, Creighton (2015) notes that this phenomenon is triggered by periods of insecurity and transformation which drive people to seek comfort in the familiar. Chase and Shaw (1989) posit that nostalgia also depends on a society that preserves its own object world, whether out of necessity or sentimentality. Nostalgia requires objects, buildings and fashions to fertilize feelings of longing for the past. A society that continuously disposes of its history will not be as prone to nostalgia. The everyday objects in the homes of Kotagede residents performed that preservation, making the nostalgic ‘Instagram locations’ possible.

Rapid changes in cultural identity can lead to feelings of loss but what is lost is not always clear. The concurrent breaks from Orde Baru, the analog world and childhood have created a fertile ground for nostalgia for youth in Yogyakarta and perhaps in Indonesia. The lack of discrimination in visual signifiers on the poster may indicate a sense of loss with no certainty over what is missing. Young people identify with a nostalgia for a generalized lost history — any time or place that seems ‘simpler.’ “The past, since it has already occurred, emerges as a perceived anchor of stability (Creighton, 2015, p. 35).” The ‘old school’ aesthetic is appealing because it pulls from past eras and it’s not important if they are the same era. This diffuse search may also account for keroncong’s resurgence across generations. Boym (2001) distinguishes between two types of nostalgia: restorative and reflective. Nostalgia is a compound word from Greek, consisting of nostos (homecoming) and algos (pain). Restorative nostalgia focuses on nostos; reconstructing the past as truth, not as a romantic notion but a new reality. Reflective nostalgia languishes in algos and is characterized by longing, cherishing the rust and ruin of the past. Restorative nostalgia tends to manifest as nationalist revival while reflective nostalgia is characterized by individual and cultural memory. These two kinds of nostalgia “are not absolute types, but rather tendencies, ways of giving shape and meaning to longing (Boym, 2001, p. 42).”

Within this framework, the music of Pasar Keroncong Kotagede evokes a restorative nostalgia while the promotions evokes a reflective nostalgia. Many people that I interviewed regard keroncong as a source of national pride and consider it to be truly Indonesian in heritage. The festival seeks to rebuild this tradition as a living art form. However, it stretches Boym’s idea of restorative nostalgia in the sense that the curators want to update keroncong’s image by encouraging innovation. Boym’s notes that restorative nostalgics prefer an invariant reconstruction wherein “the past is not a duration but a perfect snapshot (Boym, 2001, p.49).” The curators encourage a more flexible reconstruction of keroncong music. Reflective

nostalgia, on the other hand, manifests in the promotional materials. The draw of the images is in their “pastness” and that they represent something that cannot be rebuilt. In this way, Pasar Keroncong Kotagede uses antiquity to create a fresh image for this music, albeit anchored in a constructed past. The curators still wanted to pay homage to the tradition but they wanted even more to create a space for innovation. It may be necessary for the visual signifiers in the poster to be unrelated so that the new image of keroncong is not anchored down too firmly or logically in the past. The floating visual references leave the music free to move forward.

References

- Baudrillard, J. (1993). *Symbolic exchange and death* (Theory, culture & society). London: Sage Publications.
- Becker, Judith. 1975. “Kroncong, Indonesian Popular Music.” *Asian Music* vol. 15, no. 1: 14-19.
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Ganap, Victor. 2011. *Krontjong Toegoe*. Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Heins, Ernst. 1975. “Kroncong and Tanjidor: Two Cases of Urban Folk Music in Jakarta.” *Asian Music* 7, no. 1: 20-32.
- Rivkin, J., & Ryan, M. (Eds.). (2017). *Literary theory : An anthology* (Third edition. ed.). Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons.
- Sedikides, C., Wildschut, T., Arndt, J., & Routledge, C. (2008). Nostalgia: Past, present, and future. *Current Directions in Psychological Science*, 17(5), 304-307
- Skelchy, Russell. 2015. *If there is a star in the sky: Waldjinah and Keroncong in Postcolonial Indonesia*. PhD diss. UC Riverside.
- Smith, M. (1982). The process of sociocultural continuity. *Current Anthropology*, Vol. 23, No. 1 (1982), S. 127-142.
- Yampolsky, Philip. 2013. “Three Genres of Indonesian Popular Music: Genre, Hybridity, and Globalization. 1960-2012. *Asian Music* 44(2):24-80.
- Yampolsky, P., et al. “Pan-Indonesian musical developments.” *Indonesia* <http://www.oxfordmusiconline.com>. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed October 7, 2017

Appendices



Figure 1.
Instagram location



Figure 2.
Poster for Pasar Keroncong Kotagede in 2016

BAGIAN KEEMPAT
KAJIAN PENDIDIKAN MUSIK

Interpretasi Nilai-Nilai Edukatif Lagu Minang untuk Membangun Karakter Peserta Didik

Desyandri

147

Pewarisan nilai-nilai yang terkandung dalam adat Minangkabau telah dilakukan secara turun-temurun dengan berbagai cara. Dalam masyarakat Minangkabau, salah satu cara yang digunakan adalah melalui seni pertunjukan atau kesenian Minang, seperti yang dikemukakan Amir (2011: 76) bahwa “adat-istiadat merupakan aneka kelaziman dalam suatu nagari. Kelaziman ini pada umumnya menyangkut pengejawantahan unjuk rasa seni budaya masyarakat, seperti acara-acara keramaian *anak nagari* (generasi muda), seperti pertunjukan *randai*, *saluang*, aneka tari-tarian, dan aneka ragam kesenian. Amir menambahkan, bahwa kebanyakan adat atau nilai-nilai sopan-santun, basa-basi, serta tata krama pergaulan termasuk dalam klasifikasi “adat-istiadat”.

Salah satu diantara jenis kesenian yang ada di Minangkabau adalah lagu-lagu Minang atau dikenal juga dengan sebutan lagu-lagu Minang *lamo* (lama). Lagu-lagu Minang merupakan ungkapan perasaan dan pemikiran seniman Minang yang dituangkan ke dalam bentuk musik dan lagu yang mengandung nilai-nilai dan menggambarkan kondisi realitas yang terjadi di masyarakat, serta proses aktualisasi nilai-nilai yang terkandung dalam adat Minangkabau. Nilai-nilai tersebut dijadikan sebagai pedoman dalam melahirkan tindakan dan perilaku yang mencerminkan karakter orang Minang. Fraser (2011), “*Minang songs is a form of cultural intimacy, one that allows the Minangkabau to recognize themselves within the nation as distinct from its other constituents*”.

Lagu-lagu Minang memiliki dua unsur pokok, yakni unsur musik dan lirik (Desyandri, 2015: 128-129). *Pertama*, unsur musik lagu-lagu Minang memiliki kekhasan Minangkabau. Lagu-lagu Minang memiliki beragam alat musik khas Minang, seperti *talempong*, *gandang*, *bansi*, *saluang*, *rabab*, dan *kecapi*. Sebagai sebuah *genre* pop, musik Minang mengalami akulturasi dengan musik modern, sehingga instrumen musik yang digunakan pada musik lagu Minang merupakan perpaduan dengan alat musik modern, seperti *keyboard*, *electric guitar*, *saxophone*, *terompet*. Irama dan melodi lagu-lagu Minang memiliki nuansa unik, yakni memiliki cengkok (*gariniak*) Minang, seperti yang diungkapkan Budiman (2011) bahwa lagu-lagu Minang disampaikan dalam alunan melodi yang kental dengan keunikan “*gariniak*” atau cengkok Minang.

Kedua, unsur lirik lagu-lagu Minang memiliki lirik yang berbentuk sajak dan pantun, seperti yang diungkapkan Darwis (2005) bahwa pantun pernah memegang peranan penting dalam kesenian Minangkabau. Orang Minang sering mengungkapkan perasaannya dengan pantun, berdialog, bahkan bersahutan kata. Dahulu pantun sangat dimengerti dan dihayati oleh orang Minang, termasuk anak muda, orang dewasa sampai pada orang tua, baik pria maupun wanita.

Kekuatan lagu-lagu Minang terletak pada nilai-nilai yang terkandung dalam lirik lagu yang mencerminkan nilai-nilai adat Minangkabau. Budiman (2011) mengemukakan bahwa lirik memberikan indikasi bahwa “*Pusako urang Minang tu, iyolah kato*” artinya pusaka orang Minang itu adalah kata. “*Kato bakieh* (kata sindiran), *kato bamukasuik* (kata yang ditujukan untuk...), *tanyo baalamat* (pertanyaan yang jelas), *manggado manghadang tampuak* (hal-hal yang tepat sasaran), *balaia manghadang pulau* (upaya untuk menyelesaikan petualangan)”. Setiap kata memiliki maksud dan tujuan tertentu. Di samping itu, lirik lagu Minang memiliki nilai-nilai kearifan yang santun dan menuntun.

Realitas yang terjadi di lapangan menunjukkan bahwa nilai-nilai edukatif lagu Minang sudah mulai memudar dan belum difungsikan sebagaimana mestinya akibat cepatnya laju perkembangan ilmu pengetahuan, teknologi, dan seni (IPTEKS). Puti Reno (2012) yang dilansir Harian Pagi Padang Ekspres yang mengemukakan bahwa pengaruh teknologi informasi mengalahkan nilai-nilai adat Minangkabau. Dunia IPTEKS telah mendekatkan manusia pada sekularisme, pluralisme, liberalisme, matrialisme dan hedonisme, yang membawa umat manusia kian jauh dari nilai-nilai agama dan norma-norma kehidupan masyarakat Minangkabau. Dengan kata lain, globalisasi menggerus sendi-sendi budaya, salah satunya adalah nilai-nilai adat Minangkabau dan nilai-nilai yang terkandung dalam lirik lagu-lagu Minang.

Permasalahan lainnya tergambar dari pembelajaran seni musik di SD, khususnya materi pelajaran menyanyikan lagu daerah setempat juga belum berjalan optimal. Pembelajaran didominasi fungsi hiburan semata, pemberian materi dalam bentuk hafalan musik/lagu-lagu Minang, mengeksplorasi nilai-nilai edukatif secara garis besar tanpa dilanjutkan dengan pengimplementasian dan pembudayaan nilai-nilai tersebut. Bahkan sekolah-sekolah terlihat mulai meninggalkan lagu-lagu Minang. Hal ini dapat dibuktikan dengan sedikitnya lagu-lagu Minang yang dibelajarkan di sekolah dan kebanyakan peserta didik kurang mengetahui lagu-lagu Minang (Desyandri, 2016: 40). Seharusnya pendidikan seni musik dapat mengembangkan rasa keindahan, kreativitas, dan kepribadian, serta menjadikan peserta didik lebih produktif dan berbudaya (Astuti: 2010: 5). Jika kondisi ini dibiarkan, dikhawatirkan peserta didik akan tercerabut dari nilai-nilai budayanya sendiri dan bermuara terhadap bobroknya karakter peserta didik.

Salah satu upaya untuk mengatasi permasalahan yang dipaparkan sebelumnya, diperlukan upaya menginterpretasi kandungan nilai-nilai edukatif lagu Minang, salah satunya lagu *Kampung nan Jauh di Mato*, ciptaan Aminos dengan menggunakan analisis hermeneutika multi disiplin, yakni melibatkan kajian dari berbagai aspek disiplin ilmu, seperti aspek kebahasaan, musik, psikologi, sosiokultural, dan pendidikan. Dengan demikian bisa didapatkan hasil interpretasi yang lebih komprehensif.

Nilai-nilai Edukatif Lagu Minang

Lagu Minang yang memiliki kandungan nilai-nilai edukatif sangat banyak beredar di masyarakat dan menjadi lagu yang dekat dengan kehidupan sosiokultural orang Minang. Berdasarkan hasil wawancara dengan pakar dan pencipta lagu Minang, serta beberapa kepala sekolah dan guru-guru dapat disimpulkan bahwa membelajarkan lagu-lagu Minang merupakan suatu keharusan seperti yang dituntut dalam kurikulum SD, yakni membelajarkan tentang lagu-lagu daerah setempat. Di samping itu, dikarenakan pesan atau nasehat yang sangat bermanfaat dalam membangun karakter peserta didik. Dari sekian banyak lagu tersebut, sedikit sekali lagu Minang yang dibelajarkan di sekolah-sekolah.

Berdasarkan hasil wawancara dengan kepala sekolah, guru-guru (guru kelas, guru bidang studi, dan guru pendidikan seni musik) dan beberapa orang peserta didik pada empat sekolah di Kota Padang mengemukakan bahwa lagu-lagu Minang yang sering dibelajarkan di sekolah, yaitu: 1) lagu *Minangkabau*, 2) lagu *Kampung nan Jauh di Mato*, dan 3) lagu *Bareh Solok*. Di dasarkan pada aspek penting dan kebermanfaatan nilai-nilai edukatif lagu Minang sebagai sarana untuk membangun karakter peserta didik yang senantiasa berpedoman pada nilai-nilai adat Minangkabau, berikut dipaparkan interpretasi hasil analisis hermeneutik yang dilakukan secara multidisiplin ilmu terhadap kandungan nilai-nilai edukatif yang terdapat pada lagu *Kampung nan Jauh di Mato*.

Lagu *Kampung Nan Jauh di Mato* diciptakan oleh Aminos dan dipopulerkan oleh Oslan Husein. Beliau terkenal sebagai penyanyi dan aktor film Indonesia dengan nama artisnya Oslan.

Pada era tahun 1950-an terkenal sebagai penyanyi yang menembangkan lagu-lagu berbahasa Minang, diantara lagu-lagu yang dibawakan Oslan yang sangat populer adalah lagu *Kampung Nan Jauah di Mato*. Secara garis besar, lagu *Kampung Nan Jauah di Mato* menceritakan dan menggambarkan tentang nilai-nilai kecintaan dan kerinduan diantara generasi muda (*rang mudo*) Minangkabau yang lahir, bermain, tumbuh, bermain musik bersama-sama, dan bersosialisasi satu sama lain di kampung halaman (ranah Minang) yang kondisi geografisnya dilingkup oleh banyak pegunungan.

1. Aspek Kebahasaan

a. Bait Pertama

Lagu *Kampung Nan Jauah di Mato* terdiri dari tiga dan empat kalimat lagu. Kalimat pertama menyatakan, "*Kampung nan jauah di mato*". Secara leksikal, kalimat tersebut dapat diartikan sebagai sebuah ungkapan kecintaan masyarakat Minang yang berada di diperantauan atau di luar ranah Minang. Kampung atau ranah diartikan sebagai sebagai sebuah tempat lahir, tumbuh, dan berkembangnya masyarakat Minang. Kampung atau ranah Minang, secara geografis berada di wilayah bukit barisan.

Kecintaan masyarakat Minangkabau terhadap kampung halaman yang dikelilingi gunung atau berada di wilayah bukit barisan tersebut juga memunculkan rasa kerinduan yang tinggi kepada teman-teman atau sanak saudara sewaktu kecil yang selalu menemani keseharian anak-anak atau generasi muda Minang, seperti yang tertuang dalam lirik lagu, "*Den takana jo kawan-kawan lamo, sangkek basuliang-suliang*". Kata *basuliang-suliang* mengandung banyak arti, secara tertulis/harfiah mengandung arti bermain suling secara bersama-sama sedangkan secara tersirat atau arti kata atau makna lain menyatakan suasana bermain secara bersama-sama, berbagi bersama, dan kegiatan atau suasana tersebut sering dilakukan.

b. Bait Kedua

Bait kedua lagu terdiri dari empat kalimat lagu yang mengandung arti bahwa penduduk atau warga masyarakat yang mendiami ranah Minang berisikan orang-orang yang elok. Arti tersebut dinyatakan dengan lirik, "*Panduduaknyo nan elok, nan suko bagotong-royong*". Makna kata "*elok*" mengandung arti secara leksikal sebagai ramah-tamah, sopan-santun, aman-damai, dan rasa toleran antar sesama penduduk atau warga yang mendiami ranah Minang, baik hubungan sesama orang Minang maupun hubungan orang minang dengan warga lain yang berbeda agama dan berbeda budaya.

Sikap ramah-tamah, sopan-santun, aman-damai, dan rasa toleran yang tinggi menjadi sarana ampuh untuk membangun wilayah Minangkabau dan akan terwujud dengan adanya kegiatan gotong royong. Kegiatan gotong royong yang dilakukan secara bersama mengandung konsekuensi psikologis untuk menanggung rasa sakit dan senang. Rasa sakit dan senang tersebut bukan merupakan sebuah kendala, akan tetapi menjadi sebuah motivasi bagi seluruh warga atau penduduk ranah Minang untuk menyelesaikan permasalahan dengan segala resikonya secara bersama-sama. Kondisi tersebut sering disebut sebagai kerjasama sesama warga. Hal ini dinyatakan dalam lirik yang mengatakan, "*Sakik sanang samo-samo diraso*".

Suasana ramah-tamah, sopan-santun, aman-damai, dan toleransi melahirkan kebersamaan (gotong royong) tersebut selalu dikenang dan dibanggakan oleh warga atau penduduk Minang. Suasana tersebut menjadi barometer dan pedoman bagi para perantau Minang untuk menjalani kehidupannya di rantau atau di negeri orang. Seperti yang dinyatakan dalam lirik, "*Den takana jo kampung*".

c. Bait Ketiga

Kenangan masa lalu yang dilalui oleh masyarakat Minangkabau dari kecil hingga

dewasa, baik kondisi geografis, maupun suasana ramah-tamah, sopan-santun, toleran, dan kebersamaan yang terbentuk di ranah bundo atau kampung halaman secara psikologis memunculkan perasaan untuk selalu mengingat dan mengenang masa-masa itu, apalagi kerinduan terhadap keluarga (ibu, ayah, dan kakak atau adik). Kondisi tersebut selalu membayangkan orang Minang untuk secepatnya pulang ke kampung halaman Minangkabau, seperti yang dinyatakan dalam lirik, “*Takana jo kampuang, induak, ayah, adiak sadonyo. Raso maimbau-imbau den pulang. Den takana jo kampuang*”.

Secara keseluruhan lirik lagu *Kampuang nan Jauah di Mato* menggambarkan tentang suasana kampung halaman yang aman, nyaman, damai, dan asri serta memiliki sikap ramah-tamah, sopan-santun, toleran, dan suka bekerjasama (bergotong-royong) mempengaruhi pola pikir dan keyakinan orang Minangkabau dan selalu memotivasi orang Minangkabau agar senantiasa mencintai, melihat, dan mengenang kampung halaman di mana mereka berada.

Tindakan, perilaku, dan pemikiran orang Minang yang tergambar pada lirik lagu merupakan nilai-nilai yang memberikan pedoman untuk melahirkan sikap dan karakter budaya. Nilai-nilai tersebut menyampaikan pengetahuan dan nasehat-nasehat yang seharusnya dikenali, diikuti, diamalkan, dan dibudayakan oleh orang Minang. Dengan kata lain, nilai-nilai tersebut bersifat mendidik agar orang Minang dapat hidup aman, makmur, bahagia di dunia dan akhirat. Berdasarkan paparan analisis hermeneutik di atas, dapat diidentifikasi beberapa nilai-nilai edukatif yang terkandung dalam lirik lagu *Kampuang nan Jauah di Mato*, yakni nilai-nilai: 1) cinta dan rindu kampung halaman (ranah Minang), 2) kedamaian dan keadilan, 3) sopan-santun, 4) toleran, dan 5) kebersamaan (gotong royong). Nilai-nilai tersebut diyakini dan dijadikan sebagai salah satu sumber atau pedoman untuk mendidik orang Minang agar senantiasa menciptakan suasana aman, damai, dan selamat menjalani hidup di dunia maupun di akhirat.

2. Aspek Musik

Secara garis besar, analisis musik yang dilakukan terhadap musikal lagu *Kampuang nan Jauah di Mato* sama dengan analisis yang dilakukan terhadap lagu *Minangkabau* yang telah dipaparkan sebelumnya, yakni: 1) unsur melodidan 2) unsur ekspresi.

a. Unsur Melodi

Unsur melodi yang digunakan dalam musik lagu *Kampuang nan Jauah di Mato* mengikuti aturan tangga nada modern, seperti aturan yang berlaku untuk unsur-unsur melodi lagu-lagu Minang yang lain, yakni menggunakan tangga nada diatonis. Unsur melodi lagu *Kampuang nan Jauah di Mato* terdiri dari pergerakan dari satu nada ke nada lain dan memiliki satuan jarak nada (interval). Jarak nada (interval) yang digunakan dalam lagu *Kampuang nan Jauah di Mato* dapat dilihat pada tabel 1.

Pergerakan melodi lagu *Kampuang nan Jauah di Mato* menggunakan empat jenis interval, yakni 1) interval *prime* sebanyak 13 buah, 2) interval *seconde* sebanyak 33 buah, 3) interval *ters* sebanyak 36 buah, dan interval *kwart* sebanyak 9 buah. Pergerakan melodi

| Interval | Birama | Jumlah |
|----------------|--|---------|
| <i>Prime</i> | 02, 04, 06, 07, 10, 12, 14, 15, 20, 20, 21, 22, 24 | 13 buah |
| <i>Seconde</i> | 02, 02, 03, 04, 05, 07, 07, 08, 08, 08, 08, 10, 10, 11, 13, 15, 15, 16, 16, 16, 16, 19, 20, 20, 20, 21, 23, 23, 24, 24, 24, 24 | 33 buah |
| <i>Ters</i> | 02, 02, 03, 04, 04, 05, 06, 06, 06, 08, 08, 09, 10, 10, 11, 12, 12, 12, 13, 14, 14, 14, 16, 17, 17, 18, 18, 19, 20, 21, 22, 22, 22, 24, 24, 01 | 36 buah |
| <i>Kwart</i> | 01, 03, 05, 07, 10, 11, 13, 15, 23 | 9 buah |

Tabel 1.
Interval Melodi
Lagu *Kampuang
nan Jauah di Mato*

*Sumber: Pengolahan Data Penelitian

tersebut didominasi oleh penggunaan jarak nada (interval) *seconde* (berjarak $\frac{1}{2}$ atau 1 nada) dan interval *ters* (berjarak $1\frac{1}{2}$ atau 2 nada). Pergerakan melodi lagu *Kampung nan Jauh di Mato* dapat dikategorikan pada gerak melompat. Gerak melompat tersebut ditandai dengan dominasi penggunaan jarak nada (interval) *ters* dan *kwart* yang berjumlah sebanyak 45 buah, sedangkan interval yang dapat dikategorikan sebagai gerak melodi melangkah (menggunakan interval *seconde*) hanya berjumlah 33 buah.

Dominasi gerak melodi melompat memberikan tingkat kesulitan tersendiri atau relatif agak sukar ketika dinyanyikan, akan tetapi gerak melodi melompat yang terdapat pada pergerakan melodi lagu *Kampung nan Jauh di Mato* masih tergolong interval dengan jangkauan nada (*ambitus*) yang relatif pendek, yakni nada terendah adalah nada B dan nada tertinggi C atau dengan kata lain, jangkauan nada lagu tersebut hanya satu oktaf. Kondisi ini secara keseluruhan dapat dikatakan bahwa lagu *Kampung nan Jauh di Mato* dapat dinyanyikan dengan mudah.

Gerak melodi melompat yang relatif agak sukar digunakan pada birama 3 sampai 4 atau birama 11 sampai 12, atau birama 5 sampai 6 atau birama 13 sampai 14. Gerak melodi melompat tersebut terdiri dari gerak melompat naik dan langsung diikuti dengan gerak melodi melompat turun yang sedikit drastis, seperti gambar notasi di bawah ini:



Notasi 1.
Gerak melodi melompat

Perjalanan melodi lagu *Kampung nan Jauh di Mato* tidak terlepas dari *galitiak* (cengkok) Minang, baik yang terlihat atau tertulis dalam notasi musik maupun ornamen lain yang tidak dituliskan akan tetapi terlihat ketika melodi tersebut dinyanyikan. *Galitiak* Minang secara tertulis dapat dilihat pada birama 8 sampai 9 atau birama 23 sampai 24. *Galitiak* tersebut dapat dilihat pada gambar notasi di bawah ini:



Notasi 2.
Galitiak (cengkok) Minang

Galitiak secara tertulis di atas ditandai dengan nuansa pergerakan melodi yang cenderung membentuk alunan-alunan dengan pengulangan nada-nada yang sama, selain itu menggunakan simbol legatura (garis melengkung) yang melahirkan nuansa melodi dan proses menyanyikan lirik lagu yang terkesan ditarik-tarik. Suasana alunan-alunan dengan pengulangan nada-nada yang sama dan proses menyanyikan lagu yang terkesan ditarik-tarik menjadikan pergerakan melodi sebagai salah satu karakteristik atau *galitiak* lagu-lagu Minang.

b. Unsur Ekspresi

Unsur ekspresi pada lagu *Kampung nan Jauh di Mato* mengacu pada tiga komponen, yaitu 1) pola irama, berhubungan dengan pola irama khas yang dimiliki oleh suatu daerah, yaitu pola irama Minang, 2) tempo, berhubungan dengan tingkat kecepatan sebuah lagu dimainkan atau dinyanyikan (lambat, sedang, ataupun cepat) dan tempo berkaitan erat dengan jenis irama yang digunakan oleh sebuah lagu (sedih, khidmat, dan gembira), dan 3) warna nada (*timbre*), berhubungan dengan sumber bunyi yang berasal dari peralatan (instrumen) musik dan suara manusia.

Pertama, pola irama Minang yang terdapat dalam iringan musik lagu *Kampung nan Jauh di Mato* apabila ditinjau dari berbagai versi lagu yang sudah beredar cenderung merupakan perpaduan antara pola irama latin (*cha cha cha*) dengan pola irama Joget (melayu). Perpaduan pola irama tersebut melahirkan pola irama yang memperlihatkan nuansa Minangkabau, terutama pola irama lagu *Kampung nan Jauh di Mato* yang

Notasi 3.
Pola irama khas Minangkabau
(tempo cepat)

dipopulerkan oleh penyanyi cilik Chiquita Meydi. Pola irama tersebut secara garis besar dapat dilihat pada tabel di bawah ini:

Allegretto

Transkripsi: Desyandri

Kedua, tempo yang terdapat pada lagu *Kampung nan Jauh di Mato* menggunakan tempo cepat (Allegretto 170). Perpaduan pola irama latin dengan pola irama joget (Melayu) dan kekhasan pola irama Minang yang dibawakan dengan tempo cepat melahirkan nuansa lagu yang bersemangat, riang, dan gembira. Tingkat kesulitan yang relatif mudah untuk dinyanyikan, lirik lagu yang mudah diingat atau dihafal, dan suasana riang menjadikan lagu *Kampung nan Jauh di Mato* banyak dikenal oleh masyarakat, sehingga menjadikan lagu tersebut populer dan terkenal ke berbagai pelosok nusantara, serta ke manca negara.

Ketiga, warna musik (*timbre*) yang terdapat pada lagu *Kampung nan Jauh di Mato* dilahirkan melalui penggabungan alat musik tradisional Minangkabau dengan alat-alat musik modern. Alat-alat musik tersebut terdiri dari alat musik *talempong* atau alat musik yang menyerupai bunyi *talempong* yang dihasilkan dari bunyi *keyboard* (orgen), *gandang* atau *congas*, dan drum set, serta alat-alat musik pengiring lainnya seperti gitar elektrik dan bass elektrik. Perpaduan alat-alat musik tradisional Minang dengan alat-alat musik modern tersebut melahirkan iringan musik yang menambah semaraknya warna warna musik Minangkabau tanpa meninggalkan ciri khas musik Minang.

Selain pola irama khas Minang dan tempo lagu yang berhubungan dengan perlambanan suasana kampung halaman yang tenang, tenteram, damai, adil, dan harmonis, elemen berikutnya adalah jangkauan nada (*ambitus*) yang terdapat pada lagu *Kampung nan Jauh di Mato*.

Ambitus lagu *Kampung nan Jauh di Mato* berkisar antara nada B,(5,) sampai dengan nada C' (6), seperti yang terlihat pada gambar di bawah ini:

Notasi 4.
Ambitus Lagu *Kampung nan Jauh di Mato*

E = Do

Transkripsi: Desyandri

Ambitus lagu *Kampung nan Jauh di Mato* berjarak 1 oktaf lebih (sembilan nada) dan tergolong pada jangkauan nada yang pendek dan tidak terlalu susah untuk dinyanyikan, serta sangat berpengaruh terhadap ekspresi seseorang ketika menyanyikan lagu tersebut. Jangkauan nada tersebut menggambarkan bahwa lagu *Kampung nan Jauh di Mato* merupakan lagu sederhana yang mudah diingat atau dihafalkan, sehingga memudahkan seseorang dalam proses pengekspresiannya. Hal ini sangat berkaitan dengan faktor keberterimaan dan dan kepopuleran lagu *Kampung nan Jauh di Mato* sampai dewasa ini.

Kebertahanan dan kepopuleran lagu *Kampung nan Jauh di Mato* hingga dewasa ini

menandakan bahwa lagu tersebut disukai dan diminati oleh para pendengar atau penikmat lagu, serta nasehat serta pesan-pesan yang disampaikan berupa nilai-nilai kecintaan dan kerinduan, serta suasana emosional, sosiokultural terhadap ranah Minang semestinya masih dijadikan sebagai pedoman bagi masyarakat Minangkabau dalam menjaga dan melahirkan tindakan dan perilaku atau sikap yang sesuai menurut norma atau aturan adat budaya Minangkabau.

3. Aspek Psikologi

Suasana kejiwaan atau emosional yang dihadirkan atau dikomunikasikan dalam lagu *Kampuang nan Jauah di Mato* dapat diidentifikasi melalui penafsiran lirik. Pencipta lagu berupaya untuk menyamakan suasana emosional yang dirasakannya dengan dengan bantuan suasana emosional yang disampaikan oleh penyanyi/pemain musik Minang dan ditujukan pada pendengar atau penikmat lagu-lagu Minang. Suasana emosional tersebut adalah rasa rindu dan cinta terhadap keindahan dan keelokan kampung halaman, yakni ranah Minangkabau. Pencipta lagu ingin membangkitkan rasa atau memberikan stimulasi suasana emosional orang-orang Minang agar senantiasa mencintai dan merindukan kampung halamannya.

Suasana kecintaan dan kerinduan terhadap kampung halaman dihadirkan dan dikomunikasikan dengan stimulasi berbagai suasana emosional, seperti: 1) suasana keindahan alam Minangkabau yang berada jauh dari lokasi masyarakat Minang berada atau jauh dari rantau, 2) kampung halaman dikelilingi gunung dan bukit-bukit, 3) suasana sekampung-sepermainan (*sangkek basuliang-suliang*) dengan teman-teman sebaya, 4) suasana senasib-sepenanggungan, kebersamaan, dan gotong-royong, 5) suasana keramah-tamahan dan keelokan perilaku masyarakat Minang, dan 6) suasana kekeluargaan.

Paling tidak ada enam stimulasi yang dimunculkan dan dikomunikasikan oleh pencipta lagu dengan tujuan untuk menggugah jiwa dan perasaan, serta memengaruhi perilaku pendengar atau penikmat lagu *Kampuang nan Jauah di Mato* untuk melakukan tindakan-tindakan dan perilaku menuju terwujudnya rasa cinta dan rindu terhadap kampung halaman, yakni ranah Minangkabau.

Upaya untuk melahirkan tindakan-tindakan dan perilaku dalam mewujudkan rasa rindu dan cinta kampung halaman bagi pendengar atau penikmat lagu *Kampuang nan Jauah di Mato* merupakan dampak positif dari penciptaan lirik dan musik lagu-lagu Minang, sekaligus merupakan gambaran makna atau pesan-pesan yang ingin disampaikan oleh pencipta lagu kepada pendengar atau penikmat lagu.

4. Aspek Sosiokultural

Mengacu pada hasil analisis aspek kebahasaan, aspek musik, dan aspek psikologi yang telah dipaparkan sebelumnya secara umum lagu *Kampuang nan Jauah di Mato* juga berkaitan erat dengan kondisi sosiokultural yang terjadi, berlaku, dan berkembang di lingkungan masyarakat adat budaya Minangkabau.

Secara umum sumber ide dan topik yang dijadikan sebagai sarana dalam menciptakan lagu *Kampuang nan Jauah di Mato* oleh seniman atau pencipta lagu berpedoman pada dua hal, yakni: memanfaatkan kondisi alam dan realitas sosial budaya yang terjadi, berlaku, dan berkembang di lingkungan masyarakat Minangkabau. 1) kondisi alam kampung halaman yang jauh di mata dan dikelilingi oleh gunung atau perbukitan, 2) realitas sosial budaya, seperti: mengingat teman-teman lama sewaktu kecil, masyarakat yang aman dan damai, suka bergotong royong, dan memiliki rasa kekeluargaan yang tinggi.

Kondisi alam dan realitas sosial budaya yang terungkap dalam lagu tersebut memberikan gambaran bahwa keduanya memiliki keterkaitan yang sangat erat dalam menentukan kondisi sosial budaya masyarakat. Faktor yang berasal dari kondisi alam ikut memengaruhi realitas

sosial budaya yang muncul, atau dengan kata lain dapat dikemukakan bahwa kondisi alam pedesaan yang masih menganut satu identitas budaya (*monocultural*) serta menggunakan norma atau aturan dan nilai-nilai yang sama sangat memungkinkan untuk melahirkan realitas masyarakat yang aman dan damai, suka bergotong-royong, dan memiliki rasa kekeluargaan yang tinggi.

Kondisi realitas sosial yang terjadi, berlaku, dan berkembang di lingkungan kampung halaman Minangkabau tersebut secara tidak langsung turut memengaruhi pola pikir, tindakan dan perilaku masyarakat Minangkabau dengan munculnya perasaan ingat terhadap kampung halaman, bahkan diibaratkan dengan kondisi alam dan kondisi sosiokultural yang memanggil-manggil ketika masyarakat Minangkabau berada jauh dari kampung halaman untuk segera pulang.

5. Aspek Pendidikan dan Nilai-nilai Edukatif

Berdasarkan paparan hasil analisis interpretasi hermeneutik multi disiplin terhadap lagu *Kampung nan Jauh di Matoyang* telah dikemukakan sebelumnya dapat ditafsirkan bahwa secara garis besar nasehat dan pesan-pesan yang disampaikan dalam lagu tersebut adalah ungkapan kecintaan dan kerinduan masyarakat Minangkabau terhadap kampung halaman. Munculnya rasa cinta dan rindu tersebut dipengaruhi oleh dua faktor, yaitu: faktor kondisi alam sekitar dan faktor kondisi realitas sosial budaya yang terjadi, berlaku, dan berkembang di lingkungan sosial budaya masyarakat Minangkabau yang masih diliputi oleh rasa persaudaraan, kebersamaan, dan kekeluargaan yang tinggi.

Upaya menghadirkan kondisi alam dan realitas sosiokultural oleh seniman atau pencipta dalam sebuah karya lagu *Kampung nan Jauh di Mato* mengisyaratkan beberapa nasehat atau pesan-pesan sebagai nilai-nilai dasar yang dianut, dijaga, dan dipertahankan oleh masyarakat Minangkabau. Nilai-nilai tersebut, yakni:

- a. *Ketuhanan*; merupakan penafsiran dari kondisi alam yang menjadi latar belakang daerah Minangkabau, yakni daerah yang dikelilingi oleh gunung-gunung atau perbukitan. Alam dengan segala bentuk dan isinya merupakan ciptaan Allah SWT, dengan demikian kondisi alam tersebut merupakan nilai-nilai yang bersumber dari kekuasaan Allah SWT (Tuhan), salah satunya tertuang dalam lirik *kampung nan jauh di mato, gunung sansai bakuliliang*.
- b. *Persaudaraan*; merupakan hasil penafsiran dari faktor alam dan kondisi realitas sosial budaya yang menunjukkan bahwa individu atau masyarakat Minangkabau yang telah pergi dari daerahnya (merantau) dalam waktu yang lama masih tetap ingat teman-teman lama, teman-teman sepermainan sewaktu kecil. Nilai-nilai persaudaraan tersebut salah satunya tercantum dalam lirik *den takana jo kawan-kawan lamo, sangkek basuliang-sulian*.
- c. *Aman dan damai*; merupakan penafsiran terhadap kondisi alam dan realitas sosial yang menggambarkan bahwa masyarakat yang mendiami daerah Minangkabau adalah masyarakat yang baik (*elok*). Masyarakat yang elok dapat ditafsirkan sebagai masyarakat yang diliputi suasana keramah-tamahan, keadilan, dan ketenteraman yang ditunjukkan dengan saling menjaga sikap toleran dan kebersamaan. Nilai-nilai tersebut tercantum dalam lirik *panduduaknyo nan elok*.
- d. *Gotong-royong*; merupakan penafsiran dari kondisi masyarakat yang saling menjaga sikap toleran dan memiliki kepedulian yang tinggi antar sesama, sehingga dalam menyelesaikan suatu pekerjaan dan mencapai suatu tujuan tertentu cenderung dilaksanakan dengan cara bergotong-royong. Nilai-nilai gotong-royong tercantum dalam lirik *nan suko bagotong-royong*.
- e. *Kekeluargaan*; merupakan penafsiran dari suasana keakraban, persaudaraan, dan

kepedulian yang tinggi antar sesama warga, baik kegembiraan dan kesedihan yang terjadi di rumah tangga maupun di lingkungan masyarakat. Nilai-nilai kekeluargaan tercantum dalam lirik *sakik-sanang samo-samo diraso*.

- f. *Kesatuan budaya*; merupakan penafsiran dari keseluruhan realitas sosial yang terjadi, berlaku, dan berkembang di lingkungan budaya masyarakat Minangkabau yang muncul dari rasa cinta dan rindu terhadap suasana kehidupan masyarakat Minangkabau yang diliputi oleh nilai-nilai Ketuhanan, persaudaraan, gotong-royong, dan kekeluargaan. Perpaduan nilai-nilai tersebut melahirkan masyarakat yang bersatu, damai, dan tenteram di bawah naungan norma atau aturan adat budaya Minangkabau.

Melalui lagu dan kandungan nilai-nilai edukatif yang terdapat pada *Kampuang nan Jauah di Mato* yang telah dipaparkan sebelumnya membuktikan bahwa lagu Minang sarat nilai-nilai edukatif dan sekaligus sebagai stimulasi bagi masyarakat Minang untuk selalu ingat dan mengenang kampung halaman, sehingga dapat melepas kerinduan masyarakat Minang. Barendregt (2002: 421) mengemukakan bahwa, “... *In this way the songs are one possible means for the Minang to deal with their yearning for dear ones who have gone abroad or with their longing for their village of origin*”. merupakan nilai-nilai yang sangat penting dan bermanfaat bagi pendidikan.

Nilai-nilai tersebut sangat bermanfaat untuk membangun karakter peserta didik, jika lagu tersebut dibelajarkan di sekolah-sekolah, sehingga peserta didik memiliki karakter yang dekat dengan budaya mereka sendiri. Desyandri (2017: 16) mengemukakan bahwa, “*These values are believed and serve as one of the sources or guidelines to educate Minang people to always create a safe, peaceful, and safe life in the world and the hereafter*”. Manfaat tersebut berupa pedoman atau acuan untuk mengarahkan dan mengembangkan pola pikir, tindakan dan perilaku peserta didik yang sesuai menurut nilai-nilai yang dianut, dijaga, dan dilestarikan oleh masyarakat Minangkabau terdahulu, selain itu juga bermanfaat dalam mengembangkan pengetahuan dan pemahaman peserta didik dalam pembelajaran, khususnya pembelajaran seni musik dan budaya Minangkabau.

Pentingnya nilai-nilai edukatif lagu Minang yang dipaparkan sebelumnya diperkuat dengan pandangan Ardipal (2015: 2015) yang mengemukakan bahwa seni musik membentuk disiplin, toleran, sosialisasi, sikap demokrasi yang meliputi kepekaan terhadap lingkungan. Dengan kata lain pendidikan seni musik merupakan mata pelajaran yang memegang peranan penting untuk membantu pengembangan individu peserta didik yang nantinya akan berdampak pada pertumbuhan akal, fikiran, sosialisasi, dan emosional. Dengan demikian, merupakan suatu keharusan bagi sekolah untuk membelajarkan lagu *Kampuang nan Jauah di Mato* yang terbukti memiliki kandungan nilai-nilai edukatif yang mengedukasi peserta didik untuk melahirkan karakter mulia dan tetap dekat dengan akar budaya mereka sendiri, yakni budaya Minangkabau.

Kesimpulan

Analisis hermeneutik secara multidisipliner terhadap salah satu lagu Minang, yaitu lagu *Kampuang nan Jauah di Mato*, *Ciptaan Aminos* dapat mengidentifikasi 6 (enam) nilai edukatif, yaitu 1) ketuhanan, 2) persaudaraan, 3) aman dan damai, 4) gotong-royong, 5) kekeluargaan, dan kesatuan budaya. Nilai-nilai edukatif tersebut dapat dijadikan sebagai sarana untuk membangun karakter peserta didik, baik ketika berada di sekolah maupun di lingkungan keluarga atau masyarakat.

Keenam nilai-nilai tersebut sangat berguna untuk mengantisipasi ketercerabutan peserta didik dari budayanya sendiri, yakni budaya Minangkabau, di samping itu bermanfaat bagi pelestarian nilai-nilai adat Minangkabau dan proses pengaktualisasian nilai-nilai tersebut di lingkungan sekolah dapat dijadikan sebagai sarana edukasi dalam membangun karakter

peserta didik, sehingga tercapainya tujuan adat Minangkabau dan tujuan pendidikan, yakni menciptakan peserta didik yang beradat, beradab, dan berkarakter mulia.

Daftar Pustaka

- Amir M.S. 2011. *Adat Minangkabau: Pola hidup dan tujuan hidup orang Minang*. Jakarta: Citra Harta Prima.
- Ardipal. 2015. "Model Pengembangan Karakter Melalui Pendidikan Seni di Sekolah Dasar." Artikel dipublikasikan pada *Jurnal Humanus*, Vol. 14, No. 1, hlm. 17-23
- Astuti, K.S. 2010 (Juni 11-13). *Shaping morality through music learning in formal schools in Indonesia: An evaluation study*. Artikel dipublikasikan pada *Asia Pasific Network for Moral Education 5th dalam Annual Conference Interdisciplinary Moral Education in Asia's Globalising Societies; Concept and Practices*. Japan: Nagasaki University
- Barendregt, Bart. 2002. "The sound of 'longing for home': Redefining a sense of community through Minang popular music." *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, 158, No: 3, 411-450: Leiden University
- Budiman, S. 2011 (Maret 6). "Lagu Minang Baru Muncul di Era 70-an." Padang: *Harian Haluan Padang*
- Darwis. 2005 (November 28). "Tafsir pantun Minang I." Artikel 655. Diambil pada tanggal 22 Januari 2012, dari <http://www.cimbuak.net/content/view/655/5/1/1/>
- Desyandri. 2015. "Nilai-nilai Edukatif Lagu-lagu Minang untuk Membangun Karakter Peserta Didik." Dipublikasikan pada *Jurnal Pembangunan Pendidikan; Fondasi dan Aplikasi*, Vol. 3, No. 2, hlm. 126-141
- _____. 2016. "Interpretasi Nilai-nilai Edukatif Lagu *Kambanglah Bungo* untuk Membangun Karakter Peserta Didik." Dipublikasikan pada *Komposisi; Jurnal Pendidikan Bahasa, Sastra, dan Seni*, Vol. 17, No.1, hlm. 37-51
- _____. 2017. "Internationalization of local wisdom values through music art as stimulation of strengthening character education in early childhood education; A hermeneutic analysis and ethnography studies." Naskah dipresentasikan pada *International Conference of Early Childhood Education (ICECE): Atlantis Press*
- Fraser, J. 2011. "Pop song as custom: Weddings, ethnicity, and entrepreneurs in West Sumatra." *Jurnal Ethnomusicology Spring/Summer*, Vol. 55, No. 2, p. 200-228. Ohio: Society for Ethnomusicology
- Hajizar. 2012 (Maret 13). "Lagu Padang Dulu dan Kini." Artikel. Diambil pada tanggal 3 Maret 2014, dari <http://albiouna.com/umum/lagu-padang-dulu-dan-kini>
- Reno, P. 2012 (Oktober 1). *Iptek maju, budaya Minang terancam*. Padang: *Harian Padang Ekspres*. Diambil pada tanggal 15 Juni 2014 dari <http://www.padangekspres.co.id/m/berita.php?id=35403>

Penanaman Nilai dan Pembentukan Karakter di dalam Musik Klasik Barat

A. Harsawibawa

157

Musik klasik, seperti halnya puncak-puncak kebudayaan Barat lainnya, memiliki satu nilai lebih yang agaknya khas kebudayaan Barat, yaitu sifat dapat dianalisis secara kaku dan ketat – sifat dapat diurai secara sistematis, dan dengan demikian menghasilkan cara untuk memahami dan cara untuk mempelajarinya secara sistematis pula.

Dalam musik klasik, sifat sistematis ini menghasilkan pendekatan dan cara pembelajaran yang sedemikian jelasnya, yang berakibat bahwa mentalitas seseorang dapat terbentuk bila ia mempelajari musik itu secara sepenuh hati. “Sistem” pembentukan mentalitas di dalam musik klasik – dari proses belajar sebagai pemula sampai dengan tingkat mahir dan bahkan profesional, sesungguhnya bersifat implisit saja. Akan tetapi bukan berarti bahwa sistem pembentukan itu tidak dapat diangkat dan kemudian dieksplicitkan.

Tulisan ini mengangkat dan membuat eksplisit sistem pembentukan mentalitas itu; dan dari apa yang diangkat dan dibuat eksplisit tersebut, ternyata terkuaklah bahwa studi musik musik secara baik dan benar, ideal suatu profesi dan bahkan instrumen musik dapat berpengaruh terhadap mentalitas dan watak pelajar musik. Dengan demikian, tulisan ini menunjukkan bagaimana studi musik menjadi salah satu alat penanaman nilai atau pembentukan watak seseorang.

Apa Masalahnya?

Bahwa belajar musik memiliki kemampuan untuk membentuk sistem nilai dan juga berpengaruh dalam pembentukan watak si pelajar adalah sebuah pandangan yang mungkin diterima oleh semua pelajar musik. Masalahnya adalah bagaimana bisa menjelaskan hal itu? Secara intuitif sangat dirasakan nilai-nilai positif yang didapat dari belajar musik; masalahnya adalah pada bagaimana menjelaskan tentang adanya sesuatu di dalam belajar musik sehingga pelajar musik bisa mendapatkan nilai-nilai positif yang tertentu.

Untuk berbicara mengenai nilai positif belajar musik, sesungguhnya sudah ada kerangka pikir yang bisa digunakan. Kerangka pikir itu adalah sesuatu yang telah dibicarakan di dalam sejarah kebudayaan Barat Abad Pertengahan; hal itu ditemukan di dalam studi musik sebagai bagian dari studi yang lebih besar di dalam *Liberal Arts*. Sayangnya, sifat ekuivokal (istilah) “musik” pada penggunaannya di Abad Pertengahan mengaburkan pemahaman mengenai salah satu kegunaan belajar musik sebagai sarana untuk penanaman nilai atau pembentukan karakter pelajar musik. Di satu sisi ada pendapat di masa kini yang mengatakan bahwa belajar musik setingkat dengan belajar matematika. Hal ini mengacu pada kedudukan musik di dalam *quadrivium* dari *Liberal Arts*; musik di dalam *quadrivium* *Liberal Arts* berkedudukan sejajar dengan aritmetika, geometri dan astronomi. Di sisi yang lain memang ada suasana yang kental di Abad Pertengahan yang memandang musik sebagai sarana untuk penanaman nilai atau pembentukan karakter; walaupun tidak jelas mengapa bisa demikian.

Untuk gagasan bahwa belajar musik setingkat dengan belajar matematika, hal ini berangkat dari ketidaktahuan bahwa istilah musik seperti yang ditemukan pada *quadrivium* di dalam *Liberal Arts* di Abad Pertengahan sesungguhnya tidak berhubungan sama sekali dengan musik seperti yang kita kenal sekarang ini. Musik pada *quadrivium* adalah sebuah sarana untuk

memahami keharmonisan yang ditemukan di dalam dunia; dan gagasan ini berhubungan erat dengan pemikiran kaum Pitagorean di era Yunani Kuno (Stamatellos 2012: 38). Dalam pemikiran ini, musik dipandang sebagai bilangan (*number*) yang berbunyi. Itulah sebabnya tidak mengherankan bila musik berkedudukan sama dengan aritmetika, geometri dan astronomi. Dalam tulisan yang singkat ini hanya bisa dikatakan bahwa arti “musik” di sini tidak sama dengan arti “musik” seperti yang kita kenal sekarang.

Istilah musik seperti yang kita kenal sekarang, yang cocok dengan pemahaman bahwa musik adalah sarana untuk penanaman nilai atau pembentukan karakter bukan berasal dari musik yang terdapat di dalam *quadrivium/ Liberal Arts*. Gagasan ini berasal dari Boethius (abad ke-6 M). Pemikiran Boethius memang juga berhubungan dengan *quadrivium/ Liberal Arts* – bahkan Boethius adalah orang yang dikenal sebagai tokoh penyebar kurikulum *Liberal Arts* (Bower 2008: 141), tetapi dalam pemikirannya yang lebih lanjut ia menarik hubungan yang jelas antara musik yang matematis dan musik yang praktek-musikal.

Boethius menggunakan istilah “*quadrivium*” untuk menunjuk pada empat bidang studi (aritmetika, musik, geometri dan astronomi) yang merupakan jalan-jalan yang menjauhkan jiwa dari perbudakan pengetahuan inderawi menuju pada penguasaan atau pemahaman atas hakekat-hakekat (yang tak tergerakkan) (Bower 2008: 142). Dari semua itu musik adalah bidang studi yang paling unik dan menarik dari disiplin matematis tersebut. Hal ini disebabkan karena musik adalah bidang studi yang paling inderawi dari semua *artes (arts)*; jadi, dengan adanya tarik-menarik di dalamnya, antara tujuan penguasaan atau pemahaman atas hakekat-hakekat dan sesuatu yang sangat inderawi, musik dapat mempengaruhi tingkah laku dan bahkan membentuk karakter (Bower 2008: 142).

Di sinilah masalahnya muncul: bagaimana bisa musik melakukan hal itu? Di bawah ini penulis menawarkan penjelasan tersebut.

Pembentukan: Pembelajaran di dalam Praktek Musik

Seseorang yang belajar instrumen apa pun, pertama-tama ia dipaksa untuk membentuk teknik dasar (permainan) instrumen tersebut. Hal ini berlangsung terus-menerus, bahkan sampai ia sudah taraf “mahir”. Sebagai catatan, untuk permasalahan silabus instrumen musik yang sistematis, saya mengolah data-data dari Trinity College London (2017) dan The Royal Conservatory of Music (2011). Maksudnya adalah sbb.

Ketika ia masih dalam taraf pengenalan, ia dipaksa untuk berlatih teknik dasar. Pada saat di *grade I*, ia dipaksa untuk berlatih teknik-teknik yang terdapat di dalam *grade I*; pada *grade II*, teknik *grade II*; pada *grade VII*, teknik *grade VII*; dst. Itu semua terjadi sampai dengan taraf “mahir”. Setelah memasuki taraf “*advance*”, apa yang dilakukannya adalah mempersiapkan diri untuk memainkan musik di dalam sebuah resital, ansambel musik, dsb.

Di samping latihan teknik, ia juga harus memainkan “*etude*” atau “studi”. Yang dimaksud dengan “studi” di sini adalah “penerapan” teknik dalam rangka persiapan untuk mengekspresikan diri “yang sesungguhnya” di dalam suatu komposisi musik. *Grade* di dalam studi paralel dengan *grade* di dalam teknik. Setelah kedua hal di atas dilalui, barulah seorang pelajar siap untuk memainkan suatu karya atau komposisi yang khusus memang dibuat untuk mengekspresikan diri. Secara mudahnya, karya/ komposisi itu disebut “repertoar”. Lagi-lagi, repertoar itu paralel dengan teknik dan studi.

Dari paparan di atas, dapat disimpulkan bahwa (1) untuk memainkan sebuah repertoar di dalam musik klasik dibutuhkan langkah-langkah yang sistematis. (2) Perjalanan di dalam langkah-langkah yang sistematis itu harus dilalui demi dihasilkannya ekspresi yang baik dan benar di dalam repertoar. (3) Seseorang yang mempelajari musik klasik, bahkan dengan tujuan hanya untuk hobi semata, sejak awal belajar sudah diperkenalkan pada hal ini!

Dalam rangka tulisan ini, muncullah pertanyaan-pertanyaan: Apakah mungkin belajar musik klasik secara sistematis seperti di atas berpengaruh secara kuat terhadap karakter seorang pelajar musik? Ya! Belajar musik klasik secara sistematis, apalagi jika sudah dilakukan bertahun-tahun, akan sangat berpengaruh terhadap karakter pelajar musik.

Bentuk keterpengaruhan itu adalah: kebiasaan mempersiapkan diri untuk menghadapi sebuah repertoar dengan cara berlatih dulu menggunakan teknik atau studi membiasakan orang untuk selalu mempersiapkan diri sebelum menghadapi sesuatu. Teknik, studi dan repertoar adalah hal-hal yang berbeda, tetapi apa yang ada di repertoar sudah “dipersiapkan” di dalam teknik dan studi.

Bentuk keterpengaruhan itu juga dapat ditemukan di dalam hubungannya dengan cara memainkan repertoar. Kebiasaan mengekspresikan diri secara teratur, sesuai dengan teori musik dan sejarah musik, menciptakan pribadi yang “fleksibel” dalam hal ekspresi diri. Sifat “fleksibel” dalam ekspresi tersebut – seperti halnya di dalam drama/ teater – terbentuk dari kebiasaan untuk mengekspresikan diri secara “analitis” di dalam musik yang berbeda-beda periode atau bahkan berbeda-beda gaya dari komponis-komponis dari periode yang sama. Seseorang yang fleksibel karena dibentuk dari repertoar tidak akan kesulitan memainkan peran (sosiologis) di dalam kehidupan bermasyarakat.

Demikian kurang lebih bagaimana terjadinya proses pembentukan karakter melalui belajar musik secara baik dan benar, dan hasil dari proses pembentukan itu. Di bawah ini saya akan membahas bagaimana ideal profesi di dalam musik membentuk karakter.

Karakter yang Terbentuk I: Tipologi Musikus

Pada bagian ini saya akan membahas permasalahan mentalitas musikus profesional yang menjadi ideal pelajar musik. Dalam rangka tulisan ini, saya mengidentikkan mentalitas musikus profesional dengan tipologi musikus; artinya: tipologi musikus mengandung makna ideal yang dicita-citakan calon musikus/pelajar musik, yang jika diikuti pada akhirnya akan membentuk karakter calon musikus/pelajar musik itu.

Di sini harus saya sampaikan bahwa Boethius juga sudah pernah berbicara mengenai kategori “musikus”, yaitu (Bower 2008: 146): instrumentalis, penyair (atau komponis) dan “hakim” yang menentukan siapa *performer* dan siapa komponis. Kategori ini dibuat dalam rangka untuk menjelaskan permasalahan nalar yang mereka gunakan, dan hal ini mengarahkannya kembali pada pembicaraan mengenai musik yang berhubungan dengan keselarasan di dalam alam semesta. Ketiga kategori musikus itu merupakan hasil elaborasi Boethius atas tiga kategori musik yang berhubungan dengan alam semesta, yaitu: *musica mundana*, *musica humana* dan *musica in instrumentis constituta* (Bower 2008: 146). Walaupun penting karena menunjukkan peran nalar di dalam musik, akan tetapi apa yang dibicarakan tidak mengarah pada permasalahan tipologi seperti yang akan saya paparkan di bawah ini. Itulah sebabnya, saya tidak akan melanjutkan pembahasan Boethius tersebut.

Mengapa saya menggunakan terminologi “tipologi” dan bukan terminologi “kategori” seperti yang digunakan Boethius, hal ini disebabkan karena saya memang tidak akan mengelompokkan pemusik ke dalam kategori-kategori yang tertentu. Apa yang akan saya sampaikan adalah menunjukkan sesuatu yang tipikal di dalam diri seorang pemusik; dan apa yang tipikal itu bersifat lintas-batas dalam hal kategori (musikus).

Cara berpikir di bawah ini mungkin agak asing buat pembaca yang tidak berlatar belakang filsafat. Memang, cara berpikir demikian saya pinjam dari cara berpikir yang digunakan di dalam metafisika/ ontologi; lebih spesifiknya cara berpikir yang digunakan oleh Quine (1963) dalam membicarakan hal-hal *nonexistent*. Untuk mendalami cara berpikir Quine (1963), saya sangat terbantu oleh Ney (2014). Quine (1963) menggunakan terminologi “model ‘McX’”

dan “model ‘Wyman’” untuk menunjuk pada kubu-kubu filsuf yang berbeda pendapat dalam membicarakan hal-hal *nonexistent*. Penyebutan “McX” diperkirakan menunjuk pada filsuf Inggris, J.M.E. McTaggart (1866-1925), sedangkan penyebutan “Wyman” diperkirakan menunjuk pada filsuf Austria, Alexius Meinong (1853-1920) (Ney 2014: 58). Kedua kubu itu menunjukkan tipikal jawaban yang diberikan dalam permasalahan tersebut.

Cara berpikir dengan model seperti itulah yang saya gunakan dalam berbicara mengenai permasalahan-permasalahan di bawah ini: tipologi dan mentalitas musikus.

Menurut saya, dalam bidang musik ada enam buah tipologi musikus, yaitu: solis, pemain orkes, guru, komponis, dirigen dan pengiring. Dari enam buah itu, saya hanya akan membicarakan empat buah saja – minus dirigen dan pengiring. Alasannya, menurut saya, dalam konteks Indonesia yang belaku hanya empat buah. Dua tipologi musikus lainnya, yaitu dirigen dan pengiring, tidak dapat diterapkan di Indonesia. Sebab, di Indonesia (!) dirigen dan pengiring adalah “pencapaian sampingan” saja. Dari sisi dirigen, hal ini cukup saya sesali. Sebab, tipologi dirigen adalah tipologi yang berhubungan dengan kepemimpinan.

a. Tipologi Solis

Solis adalah pemain musik yang tampil secara tunggal. Jika ia bermain dengan orkes atau koor, misalnya, ia harus menonjol – ia tampil sebagai “bintang utama”. Kedudukannya hanya “disaingi” oleh sang dirigen saja.

Oleh sebab itu tidak mengherankan jika seorang pemain dengan mentalitas solis dapat “merusak” permainan kelompoknya bila ia masuk sebagai anggota orkes atau koor. Alasannya sederhana saja, sebagai seseorang yang memiliki kemampuan di atas rata-rata, ia memang dapat “menurunkan” kelebihanannya supaya sama dengan kelompoknya, tetapi secara tidak sadar egonya atau mentalitas solisnya akan keluar. Hal itu mengakibatkan ia dapat merusak keseimbangan yang telah terjalin.

b. Tipologi Pemain Orkes

Pemain orkes adalah juga bukan orang biasa, sesungguhnya. Ia dapat menjadi anggota sebuah orkes adalah juga karena kemampuannya yang tidak biasa.

Tetapi kemunculan seorang pemain orkes sangat terbatas. Setelah ia masuk dan bermain di dalam orkes, dirinya akan “tertelan” oleh suara musik; yang menonjol kemudian hanyalah solis atau dirigen. Jadi seorang anggota orkes setelah di dalam kelompoknya hanyalah “alat” semata; yang disebut “pemain” hanyalah dirigen atau solis saja.

c. Tipologi Guru

Profesi ini seperti halnya pengiring, yaitu kedudukannya “tidak menonjol”. Tetapi ada juga perbedaannya yang sangat mendasar. Walaupun seorang pengiring “tidak menonjol”, tetapi ia tampil. Sebaliknya dengan seorang guru, ia sama sekali tidak tampil.

Persamaan yang sangat mendasar dari keduanya adalah bahwa keduanya “mengangkat orang”. Keduanya juga akan menjadi rebutan orang-orang yang ingin menjadikan dirinya terkenal, atau minimal dapat bermain musik secara baik dan benar.

d. Tipologi Komponis

Komponis adalah musikus yang paling “tidak dikenal”, dalam arti tidak pernah muncul; orang mungkin pernah mendengar atau bahkan memainkan karyanya tetapi tidak mengetahui siapakah dan bagaimanakah sang pencipta dari musik yang dimainkannya itu.

Itulah sebabnya, tidak mengherankan bila ada komponis yang pada masa hidupnya tidak dikenal, baru setelah meninggal ia dikenal orang. Pada masa kini, seorang komponis dikenal sebagai “tokoh di belakang layar”. Ia bukanlah tokoh “gemerlap” yang muncul – dibandingkan dengan solis atau dirigen.

Dari empat tipologi sebelumnya, kita dapat menyimpulkan empat mentalitas musikus, yaitu:

a. Mentalitas Solis

Tentang mentalitas solis, pembaca juga bisa memperbandingkan dengan apa yang disampaikan oleh dirigen besar, Sir Georg Solti, di dalam tulisan pengantarnya (dlm. Mach, 1991). Seorang musikus yang memiliki mentalitas solis memiliki sifat sangat mandiri dan rasa percaya diri yang kuat. “Mentalitas resitalnya” mengajarkan bahwa pada saatnya yang tepat, dan dia tahu kapan itu akan terjadi, orang lainlah yang harus menengok ke dia. Selain itu, “mentalitas konsertonya” juga mengajarkan bahwa orang lainlah yang harus ada untuk dia, bukan dia untuk orang lain. Ini semua disebabkan karena ia memiliki ego yang kuat; dalam segala hal ia harus merupakan orang yang paling menonjol.

Selain dari sifat mandiri dan sangat percaya diri, mentalitas solis yang sangat kelihatan adalah sifat pekerja keras yang berani bersaing. Sifat ini muncul justru karena kesadarannya bahwa yang terbaik saja yang berhak tampil – dengan tampil ia membuktikan bahwa ia memang yang terbaik.

b. Mentalitas Pemain Orkes

Tentang permasalahan mentalitas pemain orkes, saya banyak mendapat masukan dari Shook (2011). Mentalitas ini juga menuntut sifat berani bersaing. Hal ini terbentuk dari pandangan bahwa untuk menjadi seorang anggota orkes, sang calon pemain harus siap menghadapi audisi. Setelah diterima pun ia harus selalu dalam keadaan prima supaya ia dapat terus diperpanjang kontraknya.

Dibandingkan dengan mentalitas solis, mentalitas pemain orkes menyukai ketenangan hidup, dalam arti tidak dikejar-kejar untuk konser di mana-mana sendirian. Ia memang konser ke mana-mana, tetapi semua itu dilakukan bersama orkesnya. Selain itu, bila seorang solis selalu dituntut untuk memperbaharui repertoarnya, seorang pemain orkes tinggal menunggu dirigen saja. Ia memang harus selalu siap supaya kondisinya selalu prima, tetapi repertoarnya tergantung pada dirigen.

Jelaslah bahwa mentalitas pemain orkes adalah mentalitas pemain musik yang “tidak muncul”, dan karena pekerjaannya sehari-hari menuntut pertemuan dan kerjasama dengan rekan kelompoknya, pribadinya terbentuk di dalam kelompok. Pandangan hidupnya terbentuk dari cara berpikir bahwa segala sesuatu bisa diselesaikan secara kelompok. Maka tidak mengherankan jika pribadi pemain orkes memiliki rasa ketergantungan terhadap kelompok yang sangat kuat.

c. Mentalitas Guru

Mentalitas guru adalah mentalitas orang di belakang layar. Walaupun ia tidak menonjol atau tidak menonjolkan diri, hal ini bukan berarti bahwa ia tidak memiliki ego. Ambisi terbesar seorang guru adalah melihat muridnya berhasil. Karena ambisi itu tidak heran jika egonya muncul berhubungan dengan kemajuan si murid.

Mentalitas seorang guru mirip dengan mentalitas ilmuwan atau cendekiawan. Mereka tidak merasa perlu untuk tampil; yang penting adalah bahwa ide atau gagasan mereka tersampaikan dan berpengaruh terhadap orang banyak. Dalam kasus guru, ia ingin bahwa muridnya yang calon komponis menghasilkan gaya yang menonjol pada suatu masa. Atau muridnya yang pemain menonjol di tengah masyarakat. Bila murid-muridnya berhasil, tentunya keberhasilan itu salah satunya adalah hasil dari sang guru!

d. Mentalitas Komponis

Seperti halnya guru, komponis adalah bukan orang yang “muncul”. Keduanya juga memiliki ego yang besar, dan ambisi mereka pun sama: berpengaruh secara langsung/ tidak langsung terhadap masyarakat.

Ada satu hal yang sangat menonjol dari mentalitas ini. Karena untuk sukses ia harus menghasilkan karya yang orisinal, maka tidak mengherankan jika mentalitas ini

memperlihatkan sifat untuk berbeda dengan lingkungannya – individualitasnya sangat menonjol. Tetapi di sisi yang lain, sudah dari masa pendidikannya seorang (calon) komponis dipaksa untuk peka terhadap lingkungannya.

Di sini muncul kontradiksi. Walaupun ia sangat individual, ia adalah orang yang sangat tergantung pada lingkungannya – dalam arti bahwa ia mendapatkan orisinalitasnya adalah justru karena mengolah apa yang ada pada masanya dan juga lingkungannya. Hal ini menjelaskan mengapa walaupun seorang komponis masa kini bukanlah orang yang dikenal oleh orang awam, tetapi ia merupakan tokoh yang bersejarah bagi masa dan daerahnya. Di dalam sejarah, kedudukannya sejajar dengan pelukis, politikus, presiden, dsb. Dalam musik serius abad ke-20, ada kasus yang mungkin tidak ada duanya dalam berbicara mengenai orang yang bersejarah dalam dunia musik. Orang itu adalah Leonard Bernstein (1918-1990). Ia adalah pianis, dirigen, komponis, guru, dan bahkan tokoh yang menyuarakan hal-hal yang sifatnya sosial politik di negaranya, Amerika Serikat. Membaca biografinya, kita akan tahu bahwa mentalitas yang saya sebutkan di dalam tulisan ini terdapat di dalam diri satu orang ini. Tentang siapa itu Bernstein, saya menggunakan Shawn (2014).

Demikianlah karakter yang terbentuk, yang merupakan salah satu hasil dari penanaman nilai di dalam musik. Karakter itu dipahami sebagai tipologi musikus yang kurang-lebihnya menunjukkan mentalitas pekerjaan di dalam musik. Di bawah ini saya akan memaparkan karakter yang merupakan pengaruh dari instrumen musik terhadap kepribadian pemainnya.

Karakter yang Terbentuk II: Tipologi “Instrumental”

Akhirnya sampailah kita pada pembahasan yang paling kontroversial, yaitu tentang bagaimana sebuah instrumen musik berpengaruh terhadap karakter.

Pertama-tama, saya akan memulai dulu pada mentalitas apa saja yang dibahas. Mentalitas pertama yang dibahas adalah mentalitas “biola”. Mentalitas “biola” hanya merupakan sebuah “singkatan” saja; sesungguhnya ia juga berlaku untuk semua pemusik dengan instrumen bersifat tunggal tetapi membutuhkan pengiring (orkestra atau piano). Jadi ia juga berlaku bagi pemain klarinet, flute, vokalis, dsb.

Mentalitas kedua yang dibicarakan adalah mentalitas “piano”. Mentalitas ini mendapat perhatian yang khusus karena sifatnya yang *sangat* menonjol sendiri. Sedangkan mentalitas ketiga yang dibicarakan adalah mentalitas “gitar”. Mentalitas ini juga sesungguhnya menonjol sendirian, tetapi ada kontradiksi (di mata masyarakat) yang membuat ia tidak dipandang demikian.

Jika dibaca secara seksama terlihat bahwa sesungguhnya mentalitas instrumental ini merupakan elaborasi dari mentalitas solis. Memang demikian kenyataannya. Hal ini disebabkan karena di dalam mentalitas solis terdapat “solis-solis” dengan mentalitas yang sangat khas dan tidak dapat diidentikkan satu sama lain.

a. Mentalitas Biola

Mentalitas biola sangat mudah diidentikkan dengan “primadona” seperti yang kita kenal. Di Indonesia, istilah “primadona” menunjuk pada satu orang yang menonjol di kelompoknya karena kecantikannya, dan ia sering menjadi “rebutan”. Istilah “primadona” di sini berbeda maknanya dengan istilah “prima donna” atau “prima uomo” yang ditemukan di dalam opera Barok. Sebagai primadona, seorang pemusik dengan mentalitas biola adalah seorang musikus yang sangat menonjol. Sifat menonjol dari mentalitas biola adalah alamiah saja. Ia tidak perlu berusaha menonjolkan diri, ia sudah akan menonjol sendiri. Pemain musik dengan mentalitas ini bukan hanya seorang pemain yang virtuos, tetapi juga memiliki kelebihan-kelebihan yang tidak ada hubungannya dengan musik. Hal itu jugalah yang membuatnya menonjol.

Tetapi yang sangat kontradiktif dari mentalitas ini – dibandingkan dengan mentalitas piano atau gitar – adalah bahwa mentalitas biola membutuhkan lingkungan. Ia tidak dapat hidup tanpa lingkungan yang mendukungnya. Itulah sebabnya mengapa walaupun memiliki mentalitas solis, ia juga memiliki ketergantungan secara psikologis pada lingkungannya.

b. Mentalitas Piano

Mentalitas piano adalah mentalitas yang paling mandiri dari semua mentalitas yang lain. Sifat mandiri ini sangat terlihat dari instrumen piano. Baik dari segi dinamik maupun dari segi sonoritas, satu instrumen ini dapat menandingi sebuah orkestra (standar). Selain itu (pembagian) suaranya yang “penuh” hanya bisa ditandingi oleh sebuah orkes. Akibatnya bila instrumen ini dimainkan secara solo, seolah-olah kita mendengar sebuah orkes dengan satu warna suara. Mengacu pada gagasan dari ilmu orkestrasi, hal inilah yang menjelaskan mengapa piano pantas disebut sebagai “orkes kecil”.

Karena kekayaan dunia bunyinya, mentalitas piano adalah mentalitas pemain musik yang tidak hanya sekedar sangat mandiri, melainkan juga sangat menonjol – bahkan berlebihan. Berbeda dengan mentalitas biola, sifat sangat menonjol ini seringkali “menenggelamkan” lingkungan sekitarnya. Ia “menenggelamkan” lingkungannya dalam arti bahwa secara individual, lingkungannya orang per orang tidak sebanding dengannya.

Jika diolah secara positif, sifat sangat menonjol ini menjadi sifat mengayomi – seperti yang dituntut dari seorang pemimpin. Jika ini yang terjadi, ia masuk dalam kelompok mentalitas dirigen. (Ini mungkin bisa menjadi salah satu sudut pandang yang menjelaskan mengapa untuk menjadi dirigen, seseorang itu lebih mudah bila ia berlatar belakang pianis.) Tetapi jika kurang diolah secara baik, musikus dengan mentalitas ini seringkali terlalu berbeda dengan lingkungannya, dan bahkan cenderung meninggalkan lingkungannya. Celakanya pula, musikus dengan mentalitas ini memang tidak memerlukan lingkungan!

Dipandang dari sisi sejarah musik, tidak heranlah jika instrumen piano menjadi menonjol pada era Romantik. Walaupun piano telah ada pada abad ke-18, tetapi kemajuan teknologi dan kemunculan komponis-pianis pada abad ke-19-lah yang membuat piano menjadi instrumen yang penting pada abad itu dan selanjutnya. Penemuan prototipe piano oleh Bartolomeo Cristofori tercatat di dalam “Medici inventory” tahun 1700 (lih. Goodall, 2001: 148). Dalam konteks tulisan ini, sini saya melihat bahwa kemunculan piano sebagai instrumen yang penting bersamaan dengan kemunculan mentalitas piano.

c. Mentalitas Gitar

Mentalitas gitar dapat menjadi sebuah studi sosiologi pemusik yang menarik. Hal ini dilatarbelakangi oleh kontradiksi dari instrumen gitar dan proses pembelajarannya, yang berakibat pada kontradiksi yang dialami oleh pemainnya. Pertama-tama harus dipahami terlebih dahulu apa itu yang dimaksud dengan kontradiksi instrumen gitar.

Dari sisi ekonomis, gitar termasuk instrumen musik yang relatif murah. (Bandingkan dengan biola, apalagi piano, misalnya!) Celakanya, murah ini (di)identik(kan) dengan mudah dan murahan! Ia menjadi identik dengan mudah dan murahan karena orang-orang yang sedikit mengenal akor di dalam gitar dipandang sudah bisa bermain musik dalam *genre* apa pun. Hal ini berakibat bahwa belajar bermain gitar dipandang tidak elit – dibandingkan dengan belajar biola atau piano, misalnya.

Pandangan masyarakat yang salah tentang musik gitar berangkat dari kenyataan yang ada di dalam masyarakat bahwa gitar merupakan instrumen pengiring saja. Pertama, yang dikenal sebagai “gitar klasik” adalah gitar yang menjadi bagian dari sejarah gitar modern (Coelho 2003: 3). Kedua, gitar adalah instrumen musik yang memiliki konteks global (Bennett & Dawe 2001). Sejarah gitar pra modern dan gitar yang memiliki konteks global menunjukkan bahwa gitar merupakan instrumen pengiring nyanyian. Sejarah yang panjang

dan keluasan wilayah ini yang mungkin menjadi pendasaran untuk memahami mengapa gagasan instrumen gitar hanya untuk mengiringi orang menyanyi tertanam kuat di dalam diri orang awam. Padahal musik gitar bukanlah sekedar musik pengiring saja. Instrumen gitar sejajar dengan semua instrumen solo. Ia memang dapat berfungsi sebagai pengiring, tetapi fungsi itu hanya bagian yang kecil saja dari kemampuan gitar secara keseluruhan.

Kalau ada yang sangat membatasi musik gitar, pertama-tama memang dinamik dan sonoritas gitar tidak seluas piano. Tetapi dari semua itu, yang “membatasi” gitar adalah kemampuan manusianya. Inilah justru yang menjadi “seninya” musik gitar. Karena keterbatasan dan sekaligus juga keluasan yang terdapat di dalam musik dan instrumen gitar, tidak mengherankan jika cukup banyak komponis terkemuka (non-gitar) yang menggubah musik untuk gitar. Kemampuan yang luas itu juga diperlihatkan oleh fakta bahwa studi gitar sudah sangat sistematis seperti halnya studi piano, misalnya. Selain itu, studi gitar sudah memiliki tempat tersendiri pula di konservatori-konservatori atau jurusan musik-jurusan musik terkemuka di dunia.

Inilah yang menimbulkan kontradiksi dan semua itu berhubungan dengan keadaan sosial masyarakat (kita); di satu sisi (yang benar), gitar itu sudah memiliki kedudukan yang terhormat di dalam dunia musik klasik, tetapi di sisi yang lain, beredar pandangan di masyarakat bahwa gitar adalah instrumen untuk mengiringi orang menyanyi saja. Apa implikasinya terhadap mentalitas gitar?

Pertama, mentalitas gitar adalah mentalitas yang “*low-profile*”. Sifat *low-profile* ini dibentuk dari situasi sosial yang sudah menempatkan gitar sebagai instrumen murahan. Mentalitas ini sadar bahwa untuk mengatakan bahwa ia tidak murahan akan sia-sia jika tidak dengan memperlihatkan bagaimana sesungguhnya kualitasnya! Mentalitas gitar ini yang menjelaskan mengapa musikus dari mentalitas ini seolah-olah tidak berusaha menonjolkan diri karena ia tahu bahwa menonjolkan diri itu berarti memberi bukti konkret.

Kedua, mentalitas gitar adalah mentalitas yang “mengejutkan.” (Istilah “mengejutkan” muncul dari asumsi masyarakat yang salah.) Mentalitas gitar adalah mentalitas yang mengejutkan karena seorang pemusik dengan mentalitas ini seolah-olah tidak memiliki kemampuan apa pun; tetapi pada saat yang tepat, pandangan itu akan diruntuhkannya sehingga lingkungannya menjadi sadar bahwa ia adalah seorang “solis.” Inilah yang membedakan mentalitas biola atau piano; mentalitas biola dan piano memiliki kualitas yang sangat lebih dan kelihatan sekali perbedaannya dengan lingkungannya, sedangkan mentalitas gitar seolah-olah tidak memiliki apa pun.

Dari sisi yang positif, mentalitas gitar ini dapat dipandang sebagai seseorang yang “*low-profile*”, yang memiliki kemampuan tetapi tidak berusaha menunjukkan kemampuan itu. Dari sisi yang lain, mentalitas gitar ini dapat dipandang negatif karena ia *tidak* berusaha memperbaiki pandangan masyarakat yang salah. Bagi dia, pandangan lingkungannya yang negatif tak ada masalah.

Demikianlah pembahasan tentang mentalitas dan karakter yang diciptakan oleh sebuah instrumen. Pembahasan itu juga menjelaskan sedikit mengapa seseorang itu berminat untuk belajar alat musik yang tertentu; secara singkat saya dapat mengatakan bahwa pilihan itu sebagian besarnya tergantung dari sisi kepribadian si pelajar musik.

Kesimpulan

Mungkin ada satu pertanyaan yang sangat mengusik: mengapa ada orang-orang yang telah belajar musik bertahun-tahun, tetapi tidak memiliki mentalitas atau karakter seperti di atas? Apakah kategorisasi mentalitas atau karakter di atas tidak berlaku secara universal untuk pembelajar instrumen musik klasik?

Pertama-tama permasalahan yang ada harus dipilah-pilah terlebih dahulu. Seseorang yang telah belajar musik klasik selama bertahun-tahun tetapi tidak menjadi pemusik, terbentuk mentalitas positifnya dari proses belajar musik itu sendiri. Jadi tipologi “musikus” atau “instrumental” memang tidak terlihat, tetapi mentalitas proses studi musik itu telah tertanam untuk kemudian keluar ketika ia menghadapi realitas hidupnya sehari-hari. Artinya, proses penanaman nilainyalah yang terlihat.

Bagaimana dengan orang yang studi formal musik tetapi tidak memiliki mentalitas dan karakter seperti di atas? Pertama, dipandang secara positif saja. Mungkin sesungguhnya ia tidak berbakat musik. Ia dapat diterima untuk studi musik secara formal adalah karena suatu “kecelakaan” saja. Sesungguhnya ia tidak pantas untuk menjadi seorang pelajar musik.

Kedua, mungkin ia berbakat, tetapi ia tidak berjuang dengan bakatnya itu. Hal ini disebabkan karena ia tidak memiliki mentalitas mendasar yang harus dimiliki oleh manusia dalam berjuang menghadapi hidup ini, yaitu keutamaan-keutamaan yang menunjukkan kemuliaan manusia: kejelasan pada apa yang mau dituju, serius pada bidang yang telah dipilih, serta bekerja keras tanpa kenal putus asa untuk mencapai tujuan yang telah dipilih; bahwa belajar musik membutuhkan “motivasi yang khusus”, lih. sub-bab “musical motivation” dlm. Friedmann (2015: 112-113).

Alasan kedua itulah yang menjelaskan mengapa musik itu sesungguhnya hanyalah salah satu sarana saja di dalam proses penanaman dan sekaligus ekspresi nilai; dalam kasus di atas, orang yang tidak memiliki nilai-nilai mulia manusia yang mendasar, terlihat secara jelas melalui studi musik. Dengan kata lain, studi musik itu sendiri telah menelanjangi dirinya. Dari studi musik itu taulah kita bahwa sesungguhnya ia adalah sekedar medioker semata. Orang seperti itu, belajar atau tidak belajar musik adalah sama saja. Ia tidak dapat menonjol di dalam bidang apa pun karena dirinya bermentalitas medioker. Untuk orang semacam ini kita tetap tidak boleh berpandangan negatif. Karena seperti kata-kata di dalam *Kejadian II*: “Dan lumpur yang mereka pakai untuk perekat batu bata”

Daftar Pustaka

- Bower, Calvin M. 2008. “The Transmission of Ancient Music Theory into the Middle Ages” dlm. Thomas Christensen (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press
- Bennett, Andy & Kevin Dawe. 2001. “Introduction: Guitars, Cultures, People and Places” dlm. Kevin Dawe and Andy Bennett (eds.). *Guitar Cultures*. Oxford & New York: Berg
- Coelho, Victor Anand. 2003. “Picking through Cultures: A Guitarist’s Music History” dlm. Victor Anand Coelho (ed.). *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge: Cambridge University Press
- Friedmann, Jonathan L. 2015. “Creativity” dlm. *Music in Our Lives: Why We Listen, How It Works*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers
- Goodall, Howard. 2001. “Bartolomeo Cristofori and his Amazing Loud and Soft Machine” dlm. *Big Bangs: The Story of Five Discoveries that Changed Musical History*. London: Vintage
- Mach, Elyse. 1991. *Great Contemporary Pianists Speak For Themselves*. Two volumes bound as one. New York: Dover Publications, Inc.
- Ney, Alyssa. 2014. *Metaphysics: An Introduction*. London & New York: Routledge
- Price, Glenn, D. 2017. “Approaches to Score Study and Interpretation”. <https://www.smartmusic.com/blog/approaches-to-score-study-and-interpretation/>. Diunduh 8 Juli 2018
- Quine, Willard Van Orman. 1963. “On What There Is” dlm. *From A Logical Point Of View: 9 Logico-Philosophical Essays*. 2nd. ed., revised. New York & Evanston: Harper & Row, Publishers, Inc.

- Shawn, Allen. 2014. *Leonard Bernstein: An American Musician*. New York & London: Yale University Press
- Shook, Brian A. 2011. "Vacchiano and the New York Philharmonic" dlm. *Last Stop, Carnegie Hall: New York Philharmonic Trumpeter William Vacchiano*. Denton, Texas: University of North Texas Press
- Stamatellos, Giannis. 2012. *Introduction to Presocratics: A Thematic Approach to Early Greek Philosophy With Key Readings*. Malden, MA: John Wiley & Sons, Inc.
- The Royal Conservatory of Music. 2011. *Guitar Syllabus, 2011 Edition*. Toronto: The Royal Conservatory of Music
- Trinity College London. 2017. *Piano Syllabus: Piano, Piano Accompanying, Grade Exams 2015–2017*. London: Trinity College London

Tan Thiam Kwie ‘Sang Guru Biolin’ Pendidik Musik Tiga Zaman di Yogyakarta

RM Surtihadi

167

Kota Yogyakarta sampai saat ini dikenal sebagai kota yang banyak mempunyai predikat seperti, kota budaya, kota pariwisata, kota pelajar, kota pendidikan, kota gudhég, dan sebagainya. Hal ini dikarenakan predikat-predikat yang melekat pada Kota Yogyakarta tidak lepas dari latar belakang berdirinya kota tersebut yang mempunyai sejarah panjang sejak masa kolonial Belanda. Salah satu peristiwa budaya yang menarik tentang Kota Yogyakarta sebagai kota pendidikan, khususnya pendidikan musik Barat yang telah berlangsung sejak masa Hindia-Belanda. Secara historis Kota Yogyakarta tidak dapat dipisahkan dari keberadaan Keraton Yogyakarta sebagai pusat budaya Jawa (pusèring bumi),

Fakta sejarah yang penting diawali dari Keraton Kasultanan Yogyakarta yang pernah memiliki sebuah Korps Musik Tiup Eropa pada masa Hindia-Belanda. Meskipun Keraton Yogyakarta dikenal sebagai salah satu pusat budaya Jawa, ternyata mempunyai peran penting dalam proses diseminasi musik Barat di Indonesia. Korps Musik Tiup Keraton dimainkan oleh para abdi Dalem keraton yang mahir dalam memainkan instrumen musik Eropa. Keahlian mereka diperoleh dari hasil bimbingan para pemusik Barat yang pernah berkunjung ke Keraton Yogyakarta. Secara khusus, pihak keraton membuat tempat tinggal para musisi keraton tersebut di sebuah kampung yang bernama Kampung Musikanan (Tim Peneliti AMI Yogyakarta, 1982: 19-20). Keunikan kampung Musikanan ini merupakan data penting dalam mengungkap latar belakang sejarah proses masuknya musik Barat di Yogyakarta, khususnya lahirnya lembaga pendidikan musik formal pertama milik pemerintah Republik Indonesia. Dalam data sejarah disebutkan bahwa beberapa mantan abdi Dalem Musikan Keraton Yogyakarta diminta untuk mengajar di Sekolah Musik Indonesia seperti, Pradjawaditra (flute), Djoned Sastra Poespita (trombon) dan ada beberapa musisi lainnya dari Kampung Musikanan.

Artikel ini difokuskan pada figur Tan Thiam Kwie, seorang guru biolin sekaligus salah satu pendiri Sekolah Musik Indonesia di Yogyakarta. Tepatnya tujuh tahun setelah kemerdekaan Republik Indonesia diproklamkan, para pemimpin bangsa telah memikirkan dunia pendidikan seni khususnya seni musik Barat. Tan Thiam Kwie tidak muncul begitu saja, ia merupakan seorang musisi pemain biolin sejak masa Hindia-Belanda sudah aktif berkiprah menyemarakkan dunia hiburan musik maupun pendidikan musik (guru les privat biolin) di Yogyakarta. Semasa hidupnya, kiprahnya dalam bidang musik baik sebagai pemusik maupun guru biolin, ia mengalami tiga periode waktu sejarah politik yakni: era Hindia-Belanda, era penjajahan Jepang, dan era kemerdekaan Republik Indonesia. Prestasinya dalam pendidikan musik terlihat dari hasil didikannya melahirkan pemain biolin handal seperti Ayke Agus, I Gusti Nyoman Suasta, R. Joehanto, Luluk Purwanto, dan masih banyak lagi.

Seiring berjalannya waktu, pada masa pasca kemerdekaan Republik Indonesia, sekitar 1950an beberapa lembaga pendidikan seni lahir di Kota Yogyakarta yang kehadirannya tidak lepas dari peran kota tersebut sebagai kota budaya dan pendidikan. Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) adalah bagian penting dari dunia seni Indonesia, khususnya Yogyakarta, karena ASRI adalah akademi seni pertama yang didirikan oleh Pemerintah Republik Indonesia pada awal kemerdekaan. ASRI didirikan pada 1950 ketika Yogyakarta masih merupakan ibukota Republik Indonesia Serikat (R.I.S.). Lembaga pendidikan seni berikutnya adalah Sekolah Musik Indonesia (SMIND) yang didirikan pada 1952.

SMIND merupakan sekolah musik formal pertama yang didirikan oleh pemerintah Republik Indonesia pada masa kemerdekaan. SMIND kemudian berubah nama menjadi Sekolah Menengah Musik (SMM) pada 1976 yang saat ini menjadi Sekolah Menengah Kejuruan Negeri II (SMKN II). Selanjutnya pada 1961 lahir Akademi Musik Indonesia (AMI), dilanjutkan pada 1963 berdiri Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI). Pada 1984 ketiga akademi seni (ASRI, AMI, dan ASTI), kemudian digabung menjadi satu institusi di bawah naungan Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Melalui sekolah dan institusi tersebut, alumninya sudah menda-pat pengakuan dari masyarakat sebagai pemain musik profesional maupun guru-guru musik handal.

Masyarakat China di Yogyakarta

Eksistensi masyarakat China di pulau Jawa berawal dari imigran China yang mendarat di pulau Jawa sebagai perantau, kemudian masuk ke pedalaman pulau Jawa terdiri dari beberapa suku bangsa yakni: Hokkien, Kwan-tung, Hakka dan Kanton. Meski demikian, negara asal orang-orang China ini adalah Tiongkok yang terdiri dari banyak suku bangsa. Seperti halnya para pendatang (Eropa, Arab, India) di Yogyakarta, orang-orang China terdiri dari dua kelompok yakni China totok atau singkèk (China asli) dan China peranakan (China berdarah campuran dari hubungan perkawinan dengan pribumi). Biasanya dari ibu Jawa dan ayah China; karena dibesarkan oleh ibu Jawa, khususnya peranakan dapat menyatu secara baik ke dalam tata kehidupan Jawa. Golongan singkèk lahir di tanah leluhurnya dan lebih banyak tinggal di luar Jawa; sedangkan peranakan banyak yang menetap di Jawa. Pada masa Hindia-Belanda kedua kelompok atau golongan tersebut baik oleh Tiongkok maupun pemerintah Hindia-Belanda disebut modern Hoakiau (Vasanty, 1979: 346).

Kehadiran orang-orang China di Yogyakarta adalah setua usia kota itu sendiri. Hal ini terbukti pada saat Sultan Hamengku Buwana I (Sultan Mangkubumi) mendirikan kota Yogyakarta pernah mengangkat seorang Kapitan China bernama To In (1755-1764) untuk daerah Mataram (Kwartanada, 1997: 39). Sultan juga sangat memperhatikan rakyatnya termasuk dari golongan etnik China; hal ini dibuktikan dengan dilibatkannya beberapa orang China dalam menggerakkan roda kehidupan ekonomi dan perdagangan di wilayah Yogyakarta.

Setidaknya, selama pemerintahan Sultan Hamengku Buwana I (1749–1792) dan Sultan Hamengku Buwana II (1792-1810/1811–'12/1826–'28), kondisi keuangan kera-ton lebih baik, namun di sini pun dengan jelas dapat kelihatan bahwa para penguasa Belanda di Yogyakarta bergantung kepada orang-orang China setempat (Carey, 1985: 40), misalnya, pungutan pajak tetap atas pintu-pintu gerbang serta pasar-pasar yang terdapat di seluruh kekuasaan wilayah kasultanan, diperoleh sekitar empat puluh persen pemasukkan fiskal tahunan dalam 1808.

Kasultanan Yogyakarta masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwana III (1812–'14), juga pernah memberikan penghargaan kepada salah satu peranakan China bernama Tan Jin Sing; seorang Kapitan China yang ditempatkan di Yogyakarta (1803–'13) dengan jabatan bupati bergelar Raden Tumenggung Secadiningrat. Nama Secodiningrat kemudian dikenal menjadi sebuah nama kampung di kompleks Pe-Chinan sekitar Malioboro dengan nama kampung Secodiningratan. Di Yogyakarta hanya memiliki satu Pechinan saja yakni di wilayah ibukota, seperti, Kranggan, Malioboro, Ketandan, dan Ngabean. (Kwartanada, 1997: 39).

Selanjutnya, Sultan Hamengku Buwana IX (1940-1988), mempunyai peran sangat besar terhadap komunitas keturunan China di Yogyakarta ketika menghadapi permasalahan politik. Hal itu terbukti ketika menjelang masuknya tentara Jepang di Yogyakarta, sultan selalu melibatkan warga China dalam segala pembicaraan. Juga berkat campur tangan sultan, orang-orang China di Yogyakarta terhindar dari aksi kekerasan fisik dan perampokan. Tidaklah

mengherankan apabila hubungan masyarakat China di Yogyakarta dengan Keraton Yogyakarta sangat dekat (Kwartanada, 1997: 228).

RM Surtihadi
Tan Thiam Kwie
'Sang Guru Biolin'
Pendidik Musik Tiga
Zaman di Yogyakarta

Masa Kecil Tan Thiam Kwie

Tan Thiam Kwie adalah putra dari pasangan Tan Gwat Bing dengan R. NGT. Tjoa Hok Nio. Kalau ditelusuri dari nenek moyang Tan Thiam Kwie yang mendarat di pulau Jawa sekitar 200 tahun lalu, merupakan generasi kelima keturunan peranakan China. Ia lahir dan dibesarkan di Jawa dengan kakak perempuannya Tan Bwee Ing Nio (Ny. Liem Gwan Hwat/ Wonohadi) (Kwartanada, 2004: 41). Tan Thiam Kwie yang juga bernama Karnadji Kristanto dilahirkan di Yogyakarta pada 8 Juli 1913. Ayahnya, Tan Gwat Bing berprofesi sebagai pengusaha percetakan dan pedagang di Yogyakarta, di samping aktif di beberapa organisasi lokal China termasuk organisasi olahraga. Ia juga sebagai pemerhati sastra, fotografi dan menguasai beberapa bahasa seperti: China, Arab, Belanda, Inggris, dan tentu saja bahasa Jawa dan bahasa Melayu. Tan Gwat Bing gemar menulis sajak dalam bahasa Melayu yang diterbitkan dalam sebuah buku sepanjang 99 halaman, ia juga pernah bekerja membantu ayah mertua-nya Tjoa Tjoe Koan, di rumah percetakannya di Surakarta sebelum ia membuka usaha sejenis di Yogyakarta.

Sejarahwan Kwartanada (2004) yang juga putra keempat Tan Thiam Kwie, telah menelusuri akar sejarah silsilah keturunan keluarganya. Silsilah itu ditulis mulai dengan beberapa informasi terperinci mengenai asal-usul keluarga di China. Berdasarkan silsilah keluarga tersebut, Tan Thiam Kwie dan keturunannya mempunyai nama keluarga Tan. Asal-usul keluarga ini dari China: Provinsi Hok Kian/Fujian; Daerah administrasi Hok Tjioe/Fuzhou. Namun demikian, berdasarkan silsilah *Trah* Secodiningratan yang dilacak kembali oleh Kwartanada, maka Tan Thiam Kwie masih ada darah keturunan K.R.T. Secodiningrat (Tan Jin Sing). Hal ini dapat ditelusuri kembali mulai dari nama Tan Sik To dan MR. Liem Soen Ging yang tercantum dalam daftar penerima pensiun Keluarga Besar Secodiningrat, menunjukkan mereka terbilang dalam *trah* tersebut. Tan Sik To adalah bungsu dari enam bersaudara pasangan Tan ing Tjhiang (Surakarta) dengan istri dari Yogyakarta. Sedangkan sulungnya adalah Tan Bing Nio, yang menikah dengan suami bernama Tjoa Tjoe Koan.

Dalam buku silsilah *trah* Secodiningrat yang disusun oleh Purwo Sugiyanto, terdapat banyak sekali membuat kesalahan dalam menulis nama-nama China. Dapat diduga bahwa nama aneh Ho Sie Cwan itu semestinya adalah Ny. Tjoa Tjoe Koan. Ke bawahnya nama Can Hok Nio itu semestinya adalah Tjoa Hok Nio, menikah dengan Tan Gwat Bing, lalu mempunyai putri Tan Bwee Ing Nio (Ny. Liem Gwan Hwat) dan Tan Thiam Kwie (Karnadji Kristanto).

Jadi, Tan ing Tjhiang istri dari Yogyakarta dapat diduga adalah salah satu putri Ny. Kho Kong Wan. Maka silsilah sampai dengan Didi Kwartanada dipastikan sebagai berikut:

Asal-usul dari Prabu Mangkurat Agung Mataram:

- Grad. 01: BRAy. Yudanegara I
- Grad. 02: K.R.T. Yudanegara II
- Grad. 03: R.Ap. Danureja I
- Grad. 04: R.Ay. Patrawijaya
- Grad. 05: K.R.T. Secadiningrat I
- Grad. 06: K.R.T. Secadiningrat II
- Grad. 07: Ny. R.NGT. Kho Kong Wan
- Grad. 08: Ny. R.NGT. Tan Ing Tjhiang
- Grad. 09: R.NGT. Tan Bing Nio (Ny. Tjoa Tjoe Koan)
- Grad. 10: R.NGT. Tjo Hok Nio (Ny. Tan Gwat Bing)
- Grad. 11: R. Karnadji Kristianto (Tan Thiam Kwie)
- Grad. 12: Didi Kwartanada

Pada saat Tan Gwat Bing masih membantu kakaknya Tan Bie Ie, membuka toko roti dan minuman di jalan Malioboro, mereka juga merangkap sebagai agen penjualan piringan hitam Eropa yang konsumennya sebagian besar adalah orang-orang Belanda dan Eropa lainnya. Ia sering mendengarkan musik dari piringan hitam yang akan dijual. Seringnya mendengarkan musik dari piringan hitam tersebut, timbul hasrat dan bercita-cita kalau bayi yang dikandung istrinya kelak lahir laki-laki, maka ia akan membelikan sebuah *biolin* untuk anak laki-laknya itu.

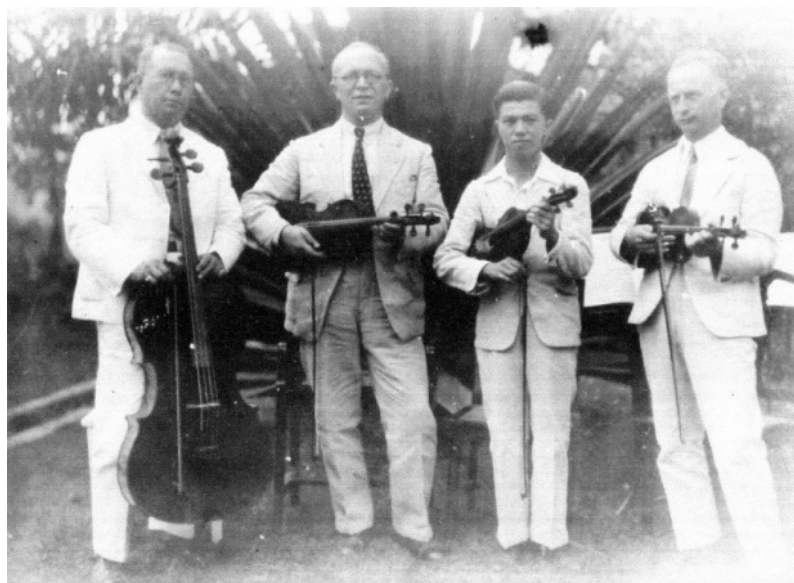
Kebetulan pada waktu itu ada seorang Belanda bekerja di *onderneming* (perkebunan) yang melelang barang-barangnya karena orang Belanda itu akan pulang ke negerinya. Hal ini tentu saja membuat gembira Tan Gwat Bing untuk membeli *biolin* kecil ukuran tiga perempat yang akan diberikan kepada anak laki-laknya kelak. Sebuah *biolin* kecil milik orang Belanda yang dibeli ayahnya itu dijadikan modal oleh Tan Thiam Kwie untuk belajar menggesek *biolin*, dan kegemarannya pada musik ini dikembangkan hingga ia belajar di sekolah Kristen MULO di Yogyakarta.

Jika ditelusuri dari leluhur hingga Tan Gwat Bing ayahnya, maka tidak ada satupun keluarganya yang menjadi seniman namun, ketika belajar di *Hollandsch-Chineesche School* (H.C.S. atau Sekolah Dasar China-Belanda), Tan Thiam Kwie sudah gemar bermain mandolin sejak usianya menginjak sepuluh tahun. Namun berkat kegemarannya tersebut, ayahnya selalu memper-hatikan bakat seni yang mengalir di dalam tubuh anaknya itu. Apalagi pada saat ia masih dalam kandungan ibunya, Tan Gwat Bing pernah mengatakan apabila bayi yang lahir nanti laki-laki, akan dihadiahi sebuah *biolin*. *Biolin*, adalah sebagian dari ‘tangan’ Tan Thiam Kwie, bahkan sejak umur 12 tahun ia sudah mengenal benda yang kemudian melambungkan namanya tersebut. Berawal dari belajar secara gratis kepada seorang guru *biolin* lokal ketika di H.C.S., sebelumnya ia pernah belajar secara otodidak instrumen *mandolin* (1986).

Riwayat Pendidikan

Tan Thiam Kwie alias Karnadji Kristanto mengalami pendidikan Zaman Hindia Belanda, *Hollandsch-Chineesche School* (H.C.S.) – Sekolah Dasar lulus pada 1928, Christelijke M.U.L.O. (*Meer Uitgebreid Lager Onderwijs*) (SMP), lulus 1932, A.M.S. A–II (*Algemeene Middelbare School Afdeling Westerse Klassiek* atau Sekolah Menengah Atas bagian Sastra Barat Klasik) atau setingkat SMA lulus 1939. Di sekolahnya, Tan kecil memperoleh bimbingan untuk menekuni *biolin* dari seorang gurunya bernama Tan King Djan, dari sepuluh muridnya hanya tinggal tiga murid yang masih tersisa termasuk Tan. Kemudian pendidikan *biolin*-nya ia teruskan hingga ke M.U.L.O. sampai sekolah tersebut bubar. Namun demikian, Tan kecil tidak patah semangat,

Gambar 1.
Anggota *String Quartet* Kelompok
Kaum Amatir berpose dengan
membawa instrumen masing-masing.
Nampak Tan Thiam Kwie,
dua dari kanan.
(Foto koleksi keluarga Tan Thiam Kwie)



ia ingin bakat yang dimilikinya terus tersalur sampai ia meneruskan studinya ke A.M.S. A–II. Di bangku Sekolah Lanjutan Atas itu, ia lebih mudah mempelajari dari buku-buku mengenai cara menggesek *biolin* dalam beberapa bahasa asing. Pada 1925 Tan telah menekuni berbagai teori tentang metode bermain *biolin*, ia sangat rajin menyimpan dan merawat buku-buku berbagai teori-teori tentang bermain *biolin* di rak-rak bukunya yang ia jadikan perpustakaan pribadi. Cita-cita hingga sampai akhir hayatnya, ingin bisa menyumbangkan teori bermain *biolin* untuk putra-putri Indonesia. Belajar sendiri dirasakannya kurang puas, maka pada 1929 ia mendapat kesempatan untuk belajar pada seorang berkebangsaan Philipina bernama Fransisco D. Bernardo dan kemudian memperdalam teknik bermain *biolinnya* kepada *biolinist* Attilio Genocchi yang berkebangsaan Italia. Kedua orang tersebut adalah anggota dari Orkes *Societeit de Vereeniging* Yogyakarta. Pada perkumpulan musik inilah Tan bertemu dan berkenalan dengan Soewandi yang mahir dalam menggesek *biolin*. Ketika Tan sudah bisa menguasai teknik permainan *biolin*, ia dikenalkan oleh Soewandi kepada Carl Gotsch, pimpinan Orkes *Societeit* berkebangsaan Austria, selanjutnya Tan bergabung dengan musisi-musisi muda lainnya untuk bermain di Orkestra *Societeit*. Melihat kemampuan musikal Tan Thiam Kwie, Carl Gotsch amat terkesan, ia merelakan sebuah *biolin* miliknya diberikan kepada Tan. Pada usia 20 tahun, Tan sudah duduk bermain *biolin* bersebelahan dengan para *biolinist* bangsa asing untuk memainkan repertoar-repertoar Klasik *standard* bersama Orkes *Soceteit* pimpinan Gotsch.

Pada 1930-an, Tan Thiam Kwie tergabung dalam kelompok musik kaum amatir dan sering diajak bermain kuartet (*biolin I, biolin II, viola dan cello*) oleh guru-gurunya orang Belanda saat menjadi siswa A.M.S. A - II Yogyakarta. Ia memulai karirnya sebagai guru privat musik (*biolin*) sejak 1933 hingga pensiun (Kwartanada 1995: 2).

Kehidupan Keluarga Tan Thiam Kwie

Menurut Ponirah (wawancara dengan Ponirah/ istri kedua Tan Thiam Kwie, 2006), awal kehidupan pernikahannya dengan Tan Thiam Kwie penuh dengan kesederhanan, mereka segera menempati rumah di Jalan Kebon Tugu no.I. Tidak ada perayaan yang megah dalam upacara perkawinan itu, hanya mengajak kerabat dekat ke pengadilan bersama S. Djon, Pardjo kemudian makan bersama di sebuah restoran China di dekat rumah Tan Thiam Kwie. Sebelum menikah dengan Ponirah, Tan sudah mempunyai dua puteri hasil dari perkawinan pertamanya dengan Sutami, mereka adalah Titi Primanada dan Mimi Sekondanada. Titi anak pertamanya tinggal bersama Tan Thiam Kwie dan Ponirah, tetapi Mimi sering dibawa ke Solo ke tempat ibu kandungnya (Sutami) untuk tinggal bersa-manya. Setiap dua minggu



Gambar 2.
Dari kiri-kanan: Nini Tertianada, Titi
Primanada, Ponirah, Tan Thiam Kwie,
Kiki Kwintanada, Didi Kwartanada
dalam sebuah acara ulang tahun Tan
Thiam Kwie ke-78.
(Foto koleksi pribadi Tan Thiam Kwie)

sekali Mimi mengunjungi ayahnya diantar oleh ayah tirinya. Pada saat berusia 17 tahun Titi menikah dengan seorang pria dari kampung Beskalan, kemudian tinggal bersama suaminya. Selang beberapa tahun, Ponirah melahirkan puteri pertamanya diberi nama Nini Tertianada, kehadiran Nini ini juga sebagai teman Mimi yang menginjak usia remaja. Ponirah merasa bersyukur bahwa ia dapat membesarkan anak-anaknya dengan kasih sayang yang sama tanpa ada rasa membedakan antara anak kandung dan anak tiri. Demikian pula Tan Thiam Kwie yang penuh kasih terhadap semua anaknya tidak membedakan kasih sayangnya.

Semua putra-putri Tan Thiam Kwie dapat bermain *biolin* di bawah bimbingan langsung darinya. Di rumah Tan Thiam Kwie yang luas, para muridnya sering mengada-kan latihan bersama (*ensemble*), Di antara putra-putrinya, hanya Kiki Kwintanada dan Didi Kwartanada yang sampai sekarang masih aktif bermain bahkan Kiki Kwintanada meneruskan cita-cita ayahnya menekuni profesi sebagai pemain sekaligus guru *biolin*. Menurut Ponirah, Tan Thiam Kwie adalah sosok yang sederhana, tidak suka macam-macam, dan tidak punya musuh. Tan mempunyai semangat untuk bekerja keras demi keluarganya, ia amat tidak suka dengan orang yang tidak konsisten dengan komitmennya. Pernah pada suatu hari seorang teman Tan yang berprofesi sebagai atlit sepak bola (penjaga gawang) di Belanda menawarinya untuk ikut tinggal bersama di Negeri Belanda, namun Tan menolak tawaran itu dan menjawab kalau ia tidak bisa begitu saja meninggalkan tanah air karena ia punya keluarga. Bagi Tan keluarga adalah segala-galanya. Ia hanya berharap semoga anak-anaknya kelak yang menggantikannya pergi ke luar negeri untuk belajar menimba ilmu. Beberapa muridnya yang telah menjadi *biolinist* ternama seperti Ayke Agus dan Luluk Poerwanto, pada saat mereka ber-kunjung ke Yogyakarta, mereka sering bermain ke rumah Tan untuk berlatih *biolin*, suasana keakraban dan kekeluargaan di antara para murid dengan anak-anak Tan telah terjalin lama dan penuh kedamaian. Kadang-kadang Ayke kemudian bermain piano, karena mereka berdua baik Ayke dan Luluk sudah dianggap seperti anaknya sendiri.

Sebagai anak laki-laki tertua, Didi Kwartanada selalu dinasehati oleh Tan untuk menuruti apa yang dia inginkan. Tan sering menasehati Didi tentang bagaimana orang harus bersikap kepada kedua orang tua, tahu membalas budi, dan harus tahu dengan keluarga meskipun sudah tidak tinggal serumah. Masalah kesehatan termasuk tidak boleh merokok ditanamkan oleh Tan kepada putra-putrinya semata-mata bukan karena dilarang, namun lebih kepada kesadaran diri akan pentingnya menjaga kesehatan dan betapa bahayanya bila orang sudah kecanduan rokok. Sikap dan gaya hidup sederhana Tan selalu menjadi teladan bagi putra-putrinya. Menurut Ponirah, Tan tidak bisa memberikan apa-apa kepada putra-putrinya, kecuali hanya bisa memberi ilmu dan kepandaian, sebab baginya ilmu pengetahuan itu mahal dan harus digunakan sebagaimana mestinya. Tan selalu mengingatkan pada semua putra-putrinya bahwa ia sudah tua, dan hanya bisa memberikan ilmu bukan harta benda. Ia juga selalu berpesan agar semua putra-putrinya menjaga kehormatan dan kesopanan dalam pergaulan di masyarakat agar dalam membimbing anak-anak keturunannya kelak dapat dijadikan teladan bagi kehidupan mereka.

Periodisasi Tiga Zaman

Tan Thiam Kwie mengalami tiga periodisasi kehidupan musikal, pertama: masa Hindia Belanda, kedua: masa pendudukan Jepang, dan ketiga: masa kemerdekaan Republik Indonesia. Pada masa Hindia Belanda, ia berpartisipasi dalam konser musik yang diselenggarakan oleh *Djokjaschen Kunstkring* bersama Orkes *Societeitde Vereeniging* di bawah dirigen Carl Gotsch (Austria) sekitar 1930-an; masa pendudukan Jepang, Tan ikut bergabung dalam Orkes Stasiun Radio *Hôso Kyoku* dan Orkes Radio Yogyakarta (O.R.Y.) pada 1943-'45, dan 1946-1981 sebagai anggota tetap Orkes Radio Yogyakarta, serta masa kemerdekaan R.I., sekitar 1946-'81

sebagai anggota tetap Orkes Radio Yogyakarta. Tan Thiam Kwie sering tampil bermain musik dengan O.R.Y., juga tampil pada konser kenegaraan di hadapan Presiden Soekarno dan para menteri di Gedung Agung Yogyakarta. Pada 1955 berpartisipasi dalam konser peringatan Hari Angkatan Perang X pada 5 Oktober 1955 di Semarang, pada 1961 bermain dengan Orkes Simphoni gabungan antar RRI seluruh Indonesia dan berperan sebagai *Concert Master* di bawah pimpinan Wheeler Beckett dari Amerika Serikat, dan masih banyak lagi peristiwa-peristiwa pertunjukan musik klasik yang didukung oleh Tan sebagai pemain *biolin* (Kwartanada 1995: 1).

Pengabdian Tan yang dilandasi kejujuran dan keikhlasan akhirnya membuahkan hasil berupa penghargaan dan pengangkatan sebagai Pegawai Negeri Sipil (PNS) dari pemerintah Republik Indonesia selama mengabdikan sebagai karyawan RRI Yogyakarta. Bersama dengan sejumlah wakil seniman dari 10 stasiun RRI di seluruh Indonesia diangkat menjadi PNS. Upacara pelantikan dan penyerahan SK PNS dilakukan di Bangsal Kepatihan Yogyakarta. Sebanyak 455 tenaga -kesenian RRI se-Indonesia diangkat menjadi abdi negara oleh Menteri Penerangan Ali Murtopo pada 31 Oktober 1981.

Dalam sambutannya, Menteri Penerangan menjelaskan bahwa untuk menyelesaikan masalah-masalah kepegawaian guna menciptakan pegawai negeri menjadi aparatur yang bersih, efektif, efisien dan produktif bukan merupakan pekerjaan yang mudah. Kesemuanya itu tidak cukup diselesaikan dari segi administrasinya saja, tetapi terpenting adalah menanamkan sikap mental yang kuat dan baik dari para pegawai negeri itu sendiri. Sebab semua peraturan dan ketentuan tidak akan sempurna dilaksanakan bila manusianya tidak memiliki etiket, mental, moral serta akhlak yang baik.

Pendidikan Musik Barat di Yogyakarta

Sebagai guru biolin, Tan telah berhasil mendidik para muridnya dan sukses baik sebagai musisi, maupun guru musik. Pada 1933 merupakan awal karirnya di bidang pendidikan sebagai guru privat biolin. Pada masa pasca kemerdekaan R.I. 1947 nama Tan Thiam Kwie sudah masuk dalam catatan resmi sebagai satu-satunya guru privat musik keturunan China di Yogyakarta (Kwartanada, 1952: 688). Aktivitasnya sebagai guru privat biolin terus berlanjut, dan pada 1952 ikut berpartisipasi memelopori lahirnya Sekolah Musik Indonesia (SMIND) bersama rekannya Mr. Ir. Supardi Prawironegoro dan kawan-kawan. Gagasan untuk membuka Sekolah Musik Indonesia di Yogyakarta pada 1952, dikemukakan oleh dua tokoh nasional Moh Yamin, dan Sultan Hamengku Buwana IX. Untuk membantu lancarnya proses belajar mengajar musik Barat di Yogyakarta, maka seorang musisi Belanda bernama Henk Te Strake yang waktu itu masih menjabat sebagai dirigen Orkes Radio Djakarta (O.R.D.), diperbantukan ke Yogyakarta. Kemudian posisi Strake di O.R.D., digantikan oleh Liem Kek Tjan, namun selang beberapa waktu, Kek Tjan pergi ke Negeri Belanda kemudian posisinya digantikan oleh Lie Eng Liong (Adidharma) sebagai dirigen Orkes Radio Djakarta (Wawancara dengan Suka Hardjana, 19 Januari 2006).

Para guru Sekolah Musik Indonesia di Yogyakarta waktu itu hanya terdiri dari beberapa orang asing dan empat orang pribumi dan seorang China yang diperbolehkan mengajar musik Barat antara lain: Soewandi dan Tan Thiam Kwie (biolin), Djoned Sastro Puspito (trombone), Pradjawaditra (flute), dan Soekimin (klarinet) (Hardjana: 2006). Kelahiran dua institusi pendidikan musik milik pemerintah R.I. di Yogyakarta (SMIND dan AMI), tidak lepas dari peran aktif Tan Thiam Kwie. Pada Juni 1952–Mei 1965, ia mengajar di Sekolah Musik Indonesia (SMIND) dan pada April 1964–Mei 1965 sebagai dosen di Akademi Musik Indonesia (AMI) di Yogyakarta. Dua sekolah tersebut sudah mendapat pengakuan dari masyarakat luas sebagai institusi yang menghasilkan musisi maupun guru-guru musik handal. Para murid, mahasiswa maupun alumni dari kedua sekolah tersebut banyak eksis dan berkecimpung dalam

dunia pendidikan musik maupun dunia musik industri. Ada pula yang berprofesi sebagai PNS bergabung dengan Orkes Studio RRI di sebagian kota-kota besar pulau Jawa, sebagai prajurit bergabung dengan Korps Musik TNI dan POLRI, dan ada juga yang berprofesi sebagai musisi beberapa kelompok musik orkestra di tanah air. Teman-teman guru musik Tan seperti: Ramli Abdulrahman, I Gusti Nyoman Suasta, Nicolai Sergeevich Varvolomeyeff, Poerwanto dan istrinya Aisyah Gani, adalah para guru di SMIND maupun AMI. Ponirah selalu ikut mendampingi Tan di setiap konser di kampus AMI ada pertunjukan musik. Beberapa murid yang telah belajar kepadanya dan berprestasi selain dua di atas tadi, ada I Gusti Nyoman Suasta, R. Joehanto guru biolin dan mantan dosen ISI Yogyakarta, Chou Shu Yin (seorang keturunan China anggota Orkes Simphoni Jakarta dan Orkes Telerama TVRI Jakarta), Anak Agung Made Djelantik dari Bali dan masih banyak lagi pemain-pemain biolin amatir yang memiliki kemampuan setingkat dengan lulusan Sekolah Musik Indonesia (SMIND) yang menjadi asuhan Tan.

Sebagai seorang guru les privat biolin yang mempunyai banyak murid, sikap disiplin dan profesional selalu dipegang teguh oleh Tan, misalnya ada salah satu murid yang tidak datang karena ingkar janji, Tan sangat marah dan akan selalu menegur muridnya, bahkan uang les yang sudah dibayarkan oleh murid tersebut dikembalikan lagi pada orang tua murid. Kejadian serupa juga sering dialami Tan ketika mengajar di AMI maupun SMIND.

Kesimpulan

Tan Thiam Kwie ialah seorang biolinist di Yogyakarta, walaupun demikian ia bukanlah seorang resitalis maupun seperti Paganini, Heifetz dan sebagainya. Namun setidaknya, keberadaan dan karya baktinya sebagai seorang biolinist dan tokoh pendidik musik Barat satu-satunya dari golongan China pada saat itu, patut diakui dan dihargai sebagai orang yang berperan besar dalam dunia pendidikan musik Barat di Yogyakarta. Sebagai seorang biolinist pada masanya, nama Tan Thiam Kwie dapat disejajarkan dengan beberapa nama musisi besar saat itu seperti: J. Offringa, Soewandi dan Mas Sardi. Salah satu prestasi yang pernah ia raih yakni pada saat usia relatif muda (20 tahun), sudah bermain orkestra dengan para musisi asing yang sangat berpengalaman. Persa-habatannya dengan Soewandi menjadikannya lebih mantap dalam berkarir di bidang musik Barat. Pengalamannya selama bermain musik bersama dengan Orkes Societeit de Vereeniging, Orkes Stasiun Radio Hôso Kyoku, dan Orkes Radio Djogjakarta merupakan peristiwa musikal yang bersejarah dalam kehidupannya dan sebagai sebuah penga-laman hidup luar biasa yang tidak akan dilupakan. Keberhasilan dalam mendidik para muridnya memotivasi para guru praktek biolin saat ini.

Daftar Pustaka

- Agus, Ayke. (2001), *Jascha Heifetz as I Knew Him*, Amadeus Press, Portland.
- Carey, Peter. (1985), *Orang Jawa dan Masyarakat China (1755 – 1825)*, Pustaka Azet, Jakarta.
- Echols, John M. dan Hassan Shadily. (2002), *Kamus Inggris-Indonesia*, PT. Gramedia Pustaka Utama, Jakarta.
- Garraghan, Gilbert J. (1957), (ed.), *A Guide To Historical Methods*, Fordham University, New York.
- Kementrian Penerangan. (1952), *“Republik Indonesia Daerah Istimewa Jogjakarta”*, Djakarta.
- Kuntowijoyo. (2003), *Metodologi Sejarah*, P.T. Tiara Wacana, Yogyakarta.
- Kwartanada, Didi. (1995), *“Riwayat Hidup Tan Thiam Kwie”*, Yogyakarta.
- _____. (1997), *“Kolaborasi dan Resinifikasi: Komunitas China Kota Yogyakarta pada Jaman Jepang 1942-1945”*, Skripsi Jurusan Sejarah Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.

-
- _____. (2004), "China-Java: A Peranakan Family History From The Javanese Principalities", Chinese Heritage Centre Bulletin, Journal of Chinese Overseas, The Singapore University Press, Singapore.
- Ricklefs, Merle C. (1974). *Jogjakarta Under Sultan Mangkubumi 1749-1792: A History of The Division of Java*, Oxford University Press, London.
- Surtihadi, R.M. (2008). TAN THIAM KWIE, *Celah-celah Kehidupan Sang Maestro Pendidik Musik Tiga Zaman*, Panta Rhei Books, Yogyakarta.
- Tim Peneliti Akademi Musik Indonesia Yogyakarta, (1982). "Musik Diatonik Dalam Kraton Kasultanan Yogyakarta", Laporan Penelitian, Yogyakarta.
- Vasanty, Puspa, "Kebudayaan Orang China Indonesia", dalam Koentjaraningrat (ed.), (1979), *Manusia dan Kebudayaan di Indonesia*, Djambatan, Jakarta.

RM Surtihadi
Tan Thiam Kwie
'Sang Guru Biolin'
Pendidik Musik Tiga
Zaman di Yogyakarta

Demokrasi dan Multikulturalisme sebagai Cara Pandang dan Ideologi dalam Pendidikan Seni Musik di Indonesia

176

Yoyok Yermiandhoko

Negara Indonesia yang menganut faham demokratis mewajibkan setiap warga negaranya untuk berperan aktif dan terlibat dalam kegiatan berbangsa dan bernegara. Berbagai talenta yang dimiliki masyarakat diharapkan mampu dimanfaatkan untuk berperan positif, demi kehidupan pribadi, keluarga, lingkungan, dan masyarakat lebih luas. Seni merupakan salah satu bagian dari talenta manusia, yang perlu dan penting dikembangkan secara benar dan serius. Hal ini disebabkan karena seni memberi pengaruh yang positif terhadap perkembangan kemampuan berpikir serta kepribadian seseorang, jika dilatih dan dibimbing secara benar. Secara ontologis, pentingnya perkembangan seni di Indonesia telah disadari dan di “*ejawantahkan*” dalam kurikulum pendidikan nasional. Seni menjadi bagian yang menyatu dan harus dilaksanakan pada tiap jenjang pendidikan, mulai dari pendidikan dasar (Sekolah Dasar) hingga menengah (SMP- SMA). Namun bagaimana pendidikan seni di Indonesia pada tataran epistemologisnya? Inilah yang menjadi masalah dalam pendidikan seni di negara kita.

Pendidikan seni di Indonesia memiliki spesifikasi yang khusus, mengingat kondisi masyarakat, budaya, etnis, bahasa, dan keragaman lain yang ada di negeri ini. Dalam penyelenggaraan pendidikan di Indonesia yang mengacu pada nilai luhur Pancasila, pandangan pendidikan yang demokratis dan multikultur inilah yang sesuai untuk diterapkan pada masyarakat negeri ini. Pemerintah dalam UU Sisdiknas 2003 bab III pasal 4, melandasi bahwa pengelolaan pendidikan di Indonesia dilaksanakan dengan konsep demokratis (Darmaningtyas, 2004:238). Selain itu, keragaman seni dan budaya masyarakat Indonesia mengharuskan pola pendidikan di negeri ini juga menganut cara pandang yang multikulturalis. Ada tiga hal pokok dalam multikultur, yakni: pengenalan, pengamalan, dan perombakan (Salam, 2009), yang ketiganya dapat dilakukan sesuai kondisi dan kebutuhan dalam pelaksanaan pendidikan seni di Indonesia. Pandangan multikultur yang meliputi tiga hal pokok ini memberi kesempatan seluas-luasnya pada pendidikan seni untuk: 1) mengenal seni daerah sendiri, daerah lain, dan manca negara; 2) mempelajari seni daerah lain sebagai wujud dari pengamalan multikulturalisme; dan 3) melakukan perombakan dengan membuat kreasi-kreasi baru yang mencerminkan keindahan keberagaman seni. Pengalaman ber-apresiasi dan ekspresi seni ini akan berdampak pada perkembangan kepribadian seseorang. Mereka akan mampu menghargai, menghormati, dan memiliki sikap terbuka terhadap keragaman/pluralitas, tidak hanya dalam ranah seni-budaya namun meliputi seluruh aspek kehidupan. Demokratis dan Multikultur inilah yang merupakan dua cara pandang yang diyakini penulis sebagai ideologi yang sesuai dengan pendidikan seni di Indonesia.

Pentingnya Pendidikan Seni dan Seni Musik

Pendidikan seni pada dasarnya adalah pendidikan yang bermuara pada estetika atau keindahan, dan bertujuan untuk memberi pengalaman estetik kepada setiap pembelajarnya. Setiap manusia diberi karunia rasa seni, dengan demikian secara naluriyah setiap manusia melakukan kegiatan sehari-harinya dengan mempertimbangkan keindahan, keseimbangan, serta prinsip seni lainnya. Pengembangan seni meliputi ranah cipta, rasa dan karsa yang baik akan berdampak positif terhadap perkembangan manusia meliputi pengetahuan dan kepribadiannya.

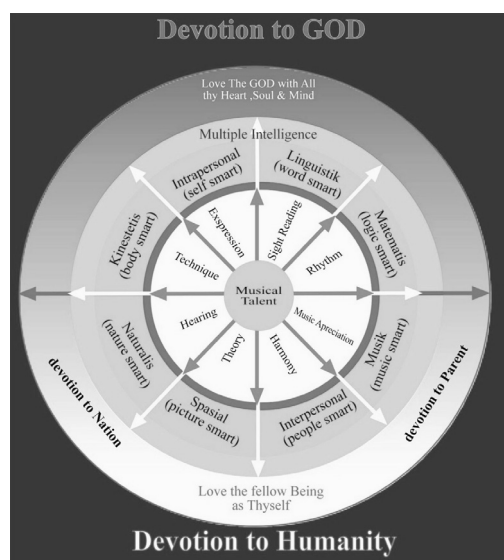
Kemampuan manusia dalam mengelola cipta-rasa-karsa yang koheren dengan berbagai bidang kehidupan, akan membantu meningkatkan kualitas diri guna menghadapi tantangan sosial yang kompleks. Namun lebih dari itu, pelajaran seni di sekolah umum/formal harus mampu membentuk setiap peserta didik menjadi individu yang memiliki kecerdasan dan emosi yang seimbang, sehingga mampu memberi solusi terhadap permasalahan yang terjadi di masyarakat.

Seni musik sebagai bagian/unsur dalam seni, adalah aktivitas yang melibatkan kognisi, afeksi, dan psikomotor secara terpadu. Musik tidak saja hanya keindahan bunyi yang dihasilkan, tetapi lebih kompleks daripada itu, yakni adanya kepaduan (harmonisasi), konstruksi (komposisi), kreativitas (aransemen), penjiwaan (ekspresi), penalaran (interpretasi), dan keterampilan (teknik). Bahkan dalam perkembangannya, selain menuntut seseorang untuk menguasai dan mampu menerapkan hal-hal di atas, musik modern juga mengharuskan si “pelaku seni musik” memahami teknologi musik yang di era digital ini berkembang dengan pesat. Dengan mempelajari seni musik, manusia akan memperoleh perkembangan diri yang meliputi kognitif, afektif, dan psikomotor. Lebih kongkritnya, seni musik pada pendidikan dasar dapat memfasilitasi kemampuan bahasa, kesiapan membaca, dan perkembangan kecerdasan secara umum. Pada perkembangan kepribadian, seni musik dapat meningkatkan kreativitas, menciptakan sikap positif terhadap obyek tertentu, mendukung perkembangan sosial, penyesuaian diri, dan harga diri (Rachmawati, 2005:xxxv). Menurut Carlyle dalam Rachmawati, musik mampu membangkitkan kesadaran manusia tentang adanya kesucian dan kekuatan yang tak terbatas. Dengan demikian selain mampu memberi pengaruh terhadap perkembangan pengetahuan, kepekaan rasa, keterampilan, psikologis, dan kepribadian, musik juga mampu memberi pengaruh pada ranah spiritual/religius. Berbagai manfaat dapat diperoleh seseorang dengan mengembangkan kemampuan musikalnya, seperti dijelaskan pada gambar 1.

Pada gambar 1 diungkapkan bahwa ke delapan unsur musikal jika dikembangkan akan memiliki dampak signifikan terhadap kesetiaan dan ketaatan terhadap diri sendiri, keluarga, persahabatan, negara, manusia, dan mencintai Tuhan dengan segenap hati, jiwa, dan pikiran.

Ideologi dalam Pendidikan Seni

Pendidikan di Indonesia telah diatur dengan menggunakan perundang-undangan, antara lain UU Sisdiknas (Undang-undang Sistem Pendidikan Nasional). Tersurat dalam UU Sisdiknas tersebut bahwa pendidikan di negeri ini dilandaskan terhadap Pancasila dan UUD 1945, yang berakar pada nilai-nilai agama dan kebudayaan nasional, serta tanggap terhadap tuntutan perubahan zaman. Cara pandang demokratis menjadi prinsip penyelenggaraan pendidikan di Indonesia, yang dapat diartikan menjunjung tinggi kemajemukan bangsa, nilai kultural, nilai



Gambar 1.
Musical talent
(<http://3.bp.blogspot.com>)

keagamaan, serta hak-hak asasi manusia (UU Sisdiknas, 2003). Keberagaman suku, bahasa, budaya, adat, agama, keyakinan, norma merupakan “topografi” masyarakat Indonesia yang majemuk. Oleh sebab itu perlu cara pandang multikultural sebagai landasan pendidikan, yang menjunjung tinggi keberagaman, menghormati dan menghargai perbedaan, untuk mendampingi prinsip demokratis pendidikan di Indonesia.

Seni-budaya sebagai bagian dari pendidikan formal yang tertuang dalam kurikulum pendidikan nasional, seyogyanya dilaksanakan sesuai dengan kondisi/ kekayaan seni-budaya daerah masing-masing. Indonesia adalah negeri yang sangat kaya dengan ragam seni-budaya. Keragaman seni dan budaya masyarakat Indonesia mengharuskan pola pendidikan di negeri ini menganut cara pandang yang memberi kebebasan kepada daerah-daerah untuk menentukan target pendidikan seni-budaya masing-masing. Desentralisasi pendidikan merupakan pilihan tepat bagi pendidikan seni di Indonesia, karena sistem pendidikan yang sentralistik sudah dianggap tidak sesuai dengan semangat prinsip pendidikan yang demokratis. Desentralisasi seni-budaya tidak hanya memberi kebebasan seni tumbuh subur di daerah-daerah, namun desentralisasi ini akan mampu menumbuhkan kreativitas masyarakat dan kreativitas bangsa. Dampaknya adalah terciptanya ketahanan budaya dari gempuran budaya asing (manca negara), yang terbawa oleh arus globalisasi (Mahfud, 2011:xii).

Selain sistem desentralisasi tersebut, pendidikan seni di Indonesia harus berlandaskan pada cara pandang multikultur. Keberagaman seni-budaya merupakan kekayaan nasional yang harus dijaga keutuhannya (orisinalitas), tanpa ada upaya untuk mengagungkan salah satu etnik tertentu, atau menjadikan seni daerah tertentu sebagai suatu bentuk seni-budaya yang paling luhur. Pandangan multikultur ini memberi kesempatan seluas-luasnya pada pendidikan untuk berkembang sesuai dengan kultur seni-budaya masing masing. Dengan demikian diharapkan orang yang berpendidikan akan mampu menghargai/menghormati dan memiliki sikap terbuka terhadap perbedaan dan pluralitas seni-budaya. Kemampuan seseorang dalam menghargai karya seni nasional, akan mengeliminasi tumbuhnya seni-budaya “Hybrid”. Seni-budaya ini adalah seni gado-gado yang tanpa identitas, yang lahir dari merebaknya seni-budaya luar yang masuk ke Indonesia karena dominasi dan hegemoni politik, ekonomi, dan perkembangan dunia informasi dan komunikasi. Kondisi ini perlu diwaspadai, karena budaya “Hybrid” ini dapat mengakibatkan lenyapnya identitas kultural lokal dan nasional bangsa Indonesia (Mahfud, 2011:83). Menurut penulis, cara pandang Demokratis dan Multikultur inilah yang merupakan dua ideologi yang sesuai dengan pendidikan seni pada umumnya dan seni musik pada khususnya.

Pendidikan Seni Musik dan Metode Penyampiannya di Perkuliahan PGSD Unesa

Hasil penelitian Dr. Gordon Shaw terhadap anak-anak di SD Slums di kota Los Angeles adalah, siswa lebih berkonsentrasi dalam belajar jika 20-30menit sebelumnya diperdengarkan lagu klasik karya Mozart. Di Berlin Jerman telah dibuktikan bahwa tingkat kecerdasan siswa yang belajar di bawah alunan musik dapat meningkat 6% hingga 10%. Sebagai dosen pengampu mata kuliah seni musik, kesadaran tentang pentingnya seni musik bagi anak-anak saya tanamkan kepada mahasiswa PGSD-Unesa sebagai calon guru-guru Sekolah Dasar, yang menangani perkembangan IQ dan EQ anak-anak didiknya. Metode perkuliahan seni musik yang saya lakukan lebih kepada “how to teaching music” disamping pemahaman tentang konten musik itu sendiri. Penguasaan teori musik yang cukup sangat penting bagi seorang guru kelas dalam membaca kurikulum yang tertuang dalam standar isi, karena selama ini tingkat kemampuan guru dalam memahami kurikulum seni musik sangat rendah. Sebagai contoh sederhana pada kurikulum kelas 1 semester 1, tercantum Kompetensi Dasar: “Menampilkan permainan pola irama sederhana”. Pada pelaksanaan di kelas, seorang guru diharapkan mampu mengasah *sense of rhythm* (kepekaan terhadap irama), secara sederhana dengan mengajak anak-anak

bernyanyi bersama dengan tepuk tangan berpola, divariasikan dengan hentak kaki, dan variasi lainnya. Namun kenyataannya, bagi guru kelas kalimat ini sulit diterjemahkan menjadi kegiatan pembelajaran seni musik di kelas yang mereka ampu, hal ini karena keterbatasan pengetahuan tentang teori musik dan pengalaman kongkrit dalam pembelajaran seni musik. Pengalaman kongkrit tentang model pembelajaran musik dapat diperoleh mahasiswa melalui metode perkuliahan yang AJEL (*Active Joyfull Effective Learning*), kemudian mereka serap menjadi model pembelajaran yang kongkrit, dan dapat mereka aplikasikan saat mengajar di kelas sekolah dasar. Perkuliahan seni musik di PGSD meliputi pengembangan tiga aspek penting dalam musik yakni: irama, melodi, dan harmoni. Setiap penyampaian ketiga aspek tersebut selalu menggunakan metode perkuliahan yang AJEL, memanfaatkan media sederhana, dan diharapkan dapat menjadi model penyampaian pembelajaran seni musik, yang dapat mereka manfaatkan saat mengajar di sekolah nantinya. Selain itu dalam perkuliahan seni musik di PGSD, saya selalu menggunakan berbagai lagu daerah Nusantara, sebagai upaya memperkenalkan tradisi daerah lain, dengan keindahan dan keunikannya masing-masing. Hal ini dilakukan sebagai upaya agar nantinya berbagai lagu daerah ini dapat digunakan dalam mengajar di sekolah-sekolah sebagai wujud dari upaya pelaksanaan pendidikan yang multikulturalis. Dalam menyikapi KD seni musik sekolah dasar mulai kelas 3 sampai kelas 6 tentang permainan alat musik ritmis, melodis, dan ansambel musik, kami membekali mahasiswa dengan keterampilan memainkan alat musik ritmis dan melodis sederhana (pianika dan rekorder), kemudian berlatih memainkannya secara bersama-sama dalam ansambel seni musik. Titik berat kegiatan ini tidak hanya pada keterampilan yang dikuasai mahasiswa, namun pada bagaimana cara atau proses pembelajaran yang berlangsung dapat menjadi model kongkrit bagi mahasiswa.

Kesimpulan

Pada dasarnya pendidikan seni mengarah pada kebutuhan dasar manusia untuk mengembangkan dirinya secara alamiah maupun ilmiah, berdasarkan kompetensi masing-masing individu. Dengan demikian, kedudukan pendidikan seni akan memiliki arti penting dalam usaha pengembangan kecerdasan emosional (EQ) dan intelektual (IQ), serta merupakan bentuk pendidikan yang mampu memberikan keseimbangan (*equilibrium*) antara kebutuhan intelektualitas dan sensibilitas kehidupan seseorang (Yulaelawati dalam Jazuli, 2012). Seni musik sebagai salah satu unsur dalam seni telah diyakini memberi pengaruh positif terhadap pendidikan (kemampuan akademik). Pengenalan musik sejak dini pada anak-anak, akan berpengaruh terhadap karakter dan kecerdasan anak dikemudian hari (Khisbiyah, 2004:37).

Berdasarkan pada statemen di atas, maka sudah selayaknya pemerintah, masyarakat, orangtua, pendidik, dan peserta didik, sadar dan serius dalam melaksanakan pendidikan seni, khususnya seni musik. Keragaman musik tradisi yang ada di negeri ini merupakan kekayaan yang tidak ternilai dan seharusnya tetap dijaga keunikan dan keindahannya. Kebebasan tiap daerah untuk menentukan target pendidikan seni (*desentralisasi*), merupakan upaya logis pemerintah dalam mendukung keragaman seni-budaya Nusantara ini. Upaya ini akan terlaksana dengan baik jika pemangku kebijakan pendidikan di daerah mampu menyambut *desentralisasi* tersebut dengan langkah positif, yaitu dengan menyusun target pendidikan seni musik yang sistematis, logis, dan sesuai dengan tradisi, kultur, dan budaya setempat. Selain itu kesadaran tentang tiga aspek multikulturalis yang meliputi: 1) Pengenalan; 2) Pengamalan; dan 3) Perombakan, harus selalu menjadi jiwa dalam pendidikan seni (Salam, 2009). Secara lebih rinci ketiga aspek tersebut dapat diuraikan sebagai berikut.

1. Pengenalan: pendidikan seni musik harus mengenalkan tradisi daerah lain di Nusantara, meliputi lagu daerah, tangga nada etnik, instrumen musik, pola ritmis, dan struktur lagu/ musik tradisi, agar peserta didik mampu mengapresiasi ragam musik tradisi Nusantara.

2. Pengamalan: pendidikan musik di sekolah harus memanfaatkan lagu/musik tradisi sebagai bahan pembelajaran, sehingga peserta didik mampu mengekspresikan ragam musik tradisi Nusantara.
3. Perombakan: pendidikan seni perlu mengkolaborasikan tradisi antar daerah sebagai wujud dari kreativitas. Karya kolaboratif ini menjadi karya seni kreasi baru, yang berakar dari seni tradisi daerah-daerah Nusantara.

Daftar Pustaka

- Darmaningtyas, dkk, 2004. *Membongkar Ideologi Pendidikan*. Yogyakarta: Resolusi Press Jogjakarta.
- Dimyati, Mohammad, 2001. *Dilema Pendidikan Ilmu Pengetahuan*. Malang: IPTPI (Ikatan Profesi Tehnologi Pendidikan Indonesia).
- Freire, Paulo, dkk, 2009. *Menggugat Pendidikan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Jazuli, Muhammad, 2012. <http://muhammadjazuli.wordpress.com/2012/04/09/pendidikan-multikultural-melalui-pendidikan-seni/> /04/01/2013 – 3.20 PM
- Khisbiyah, Yayah dan Atika, Sabardila, 2004. *Pendidikan Apresiasi Seni*. Surakarta: Pusat Studi Budaya dan Perubahan Sosial.
- Mahfud, Choirul, 2011. *Pendidikan Multi Kultural*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Musical talent, http://3.bp.blogspot.com/-g0_U82mnYdw/TwFp3cM_oZI/AAAAAAAQM/vzRs_xcfFSQ/s1600/Visi+misi.jpg /05/01/2013 – 1.05 PM.
- O'Neill, William F, 2008. *Ideologi-ideologi Pendidikan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Rachmawati, Yeni, 2005. *Musik Sebagai Pembentuk Budi Pekerti*. Yogyakarta: Panduan (Percetakan Jalasutra).
- Salam, Sofyan, 2004. <http://pendidikanseniindonesia.blogspot.com> /06/01/2013 – 9.30 AM
- Tilaar, H.A.R, 2004. *Paradigma Baru Pendidikan Nasional*. Jakarta: PT. Rineka Cipta.

Pembelajaran Teori Musik Menggunakan *Software* Interaktif

Tri Wahyu Widodo

181

Model pembelajaran merupakan sebuah bentuk atau pola dalam proses belajar mengajar. Model pembelajaran merupakan salah satu bagian sangat penting untuk mencapai tujuan dari keberhasilan sebuah materi ajar tersampaikan kepada peserta didik. Berbagai macam bentuk model pembelajaran sudah ada, tetapi juga perlu diikuti dengan perkembangan teknologi. Teknologi yang dimaksud adalah perangkat alat ajar dan model tindakan pada proses pembelajaran. Pada penelitian ini akan memberikan gambaran peran, fungsi maupun aplikasi dari sebuah teknologi komputer dalam proses tindakan kelas mata kuliah Teori Musik. Teknologi yang berkembang cepat saat ini yaitu teknologi komputer. Komputer merupakan sebuah perangkat elektronik yang dibuat untuk membantu dalam berbagai aktivitas manusia termasuk pada proses belajar mengajar.

Teknologi komputer tentu dapat bekerja bila terdapat tiga unsur yaitu perangkat keras, perangkat lunak, dan pengguna. Ketiga unsur tersebut memiliki peran masing-masing. Perangkat lunak merupakan sebuah bagian dari teknologi komputer yang memiliki peran sebagai instruksi-instruksi pada perangkat keras. Instruksi yang disusun sedemikian rupa agar dapat mengontrol maupun menerima instruksi biasa disebut dengan program komputer. Melalui program komputer, unsur pengguna berperan sebagai pemberi instruksi. Program komputer merupakan susunan bahasa logika yang dibuat sedemikian rupa sehingga pengguna komputer dapat mudah menggunakannya. Produsen perangkat lunak komputer sudah banyak membuat program komputer yang mudah untuk digunakan. Program komputer yang dibuat secara interaktif tentu akan memberi dampak pada proses pembelajaran. Hal ini akan menjadi menarik bila studi kasus menerapkan model pembelajaran menggunakan teknologi program komputer interaktif pada mata kuliah Teori Musik di prodi Pendidikan Musik. Program komputer dalam hal ini menjadi alat bantu yang interaktif sehingga peserta ajar dapat memahami materi ajar lebih menarik dan cepat. Memfungsikan program komputer sebagai alat bantu ajar yang biasa dinamakan dengan CAI atau Computer-Assisted Instruction. Melalui penelitian ini mencoba bagaimana implementasikan sebuah program komputer yang interaktif untuk proses pembelajaran Teori Musik. Penelitian ini juga akan mengungkap interaksi antara pengguna dengan program komputer yang digunakan. Melalui CAI maka akan terbentuk penggabungan pendidikan secara manual dengan teknologi komputasi, sehingga membentuk suatu model pembelajaran baru dan mendapatkan manfaat dari teknologi komputasi.

Manfaat Teknologi Komputer dalam Pendidikan Musik

Model pada sebuah proses pembelajaran merupakan hal yang penting dalam mencapai hasil dari pendidikan. Proses pembelajaran akan selalu terbarukan sesuai dengan perkembangan jaman dan kebutuhan. Berbagai usaha dalam mengembangkan model pembelajaran pun saat ini berkembang sangat pesat. Melalui sebuah pembaharuan model pembelajaran tentu akan memberikan dinamika dalam proses belajar mengajar. Oleh karena itu mengkaji model pembelajaran merupakan sebuah fenomena yang menarik untuk dijelajahi dan ditelusuri.

Model pembelajaran merupakan suatu pendekan dalam proses belajar mengajar. Model pembelajaran terbentuk akan menjadi sebuah pedoman dalam proses belajar mengajar. Oleh karena itu model pembelajaran dapat berupa perencanaan atau pola yang digunakan untuk mendesain bentuk mengajar dalam sebuah tatap muka di kelas serta menentukan materi

atau perangkat pembelajaran yang dapat berupa buku-buku, media film, program-program komputer dan kurikulum.

Bentuk model pembelajaran untuk pelajaran teori sudah dan sering digunakan oleh berbagai lembaga pendidikan saat ini. Bentuk-bentuk model pembelajaran yang sering dan praktis digunakan pengajar seperti: presentasi, pengajaran langsung (*direct instruction*), pengajaran konsep, pembelajaran kooperatif, pembelajaran berdasarkan masalah (*problem base instruction*), dan diskusi kelas (Arends, 2009). Adapun menurut Karli dan Yuliariatiningsih (2002) bahwa model pembelajaran dapat diterapkan dalam beberapa model, antara lain: model pembelajaran kontekstual, model pembelajaran berdasarkan masalah, model pembelajaran konstruktivisme, model dengan pendekatan lingkungan, model pengajaran langsung, model pembelajaran terpadu, dan model pembelajaran interaktif.

Proses pembelajaran teori dalam belajar mengajar musik dapat dilakukan dengan model pembelajaran di atas. Seperti halnya model pembelajaran yang diutarakan oleh Ardent model pembelajaran teori dalam pengajaran musik yang sering dilakukan di Program Studi Pendidikan Musik yaitu dengan model presentasi. Selain model presentasi yaitu dengan model yang lain, tetapi lebih sering ke model presentasi. Hal ini yang menggugah peneliti untuk mencoba penggabungan berbagai model pembelajaran yang telah ada dengan memanfaatkan teknologi program komputer interaktif. Dalam penelitian yang dilakukan mengambil sebuah studi kasus dalam proses belajar mengajar mata kuliah teori yaitu Teori Musik.

Mata kuliah Teori Musik merupakan sebuah bagian dari pengetahuan dasar ilmu teoritis tentang musik. Mata kuliah Teori Musik yang telah dijalankan pada Program Studi Pendidikan Musik FSP ISI Yogyakarta merupakan termasuk mata kuliah teori yang proses pembelajarannya terdiri dari pengetahuan dasar notasi hingga penyusunan akor dasar. Beberapa bagian ditunjukkan tentang cara menulis hingga menyusun dari sebuah tangga nada. Selain itu pembelajaran Teori Musik pada Program Studi Pendidikan Musik terbagi atas dua, yaitu mata kuliah Teori Musik 1 dan Teori Musik 2. Akan tetapi dalam penelitian ini tidak membatasi dari mata kuliah Teori Musik 1 maupun Teori Musik 2.

Mata kuliah Teori Musik di Program Studi Pendidikan Musik FSP ISI Yogyakarta sudah berlangsung dengan mengikuti model pembelajaran dari model pengajaran yang sudah ada. Walaupun program studi Pendidikan Musik FSP ISI Yogyakarta termasuk program studi baru, akan tetapi sistem maupun model pembelajaran masih mengacu pada Program Studi yang lama yaitu Seni Musik. Program studi Seni Musik dalam proses belajar mengajar pada kelas teori masih menggunakan model pembelajaran sejak perguruan tinggi musik berdiri. Secara singkat latar belakang dari pendirian Program Studi Seni Musik masuk dalam lingkungan FSP ISI Yogyakarta, dimulai pada Sekolah Musik Indonesia (SMIND) yang kemudian berkembang menjadi Sekolah Menengah Musik. Kemudian pada tahun 1965 pendidikan musik berkembang pada pendidikan tinggi yaitu Akademi Musik Indonesia. Pada tahun 1984 AMI bergabung dengan beberapa perguruan tinggi seni yang lain yaitu ke dalam ISI Yogyakarta. Setelah bergabung dengan ISI Yogyakarta. Dengan latar belakang pendidikan musik tersebut maka model pembelajaran teori khususnya Teori Musik masih mengikuti model pembelajaran teori yang lama.

Proses pembelajaran teori di Program Studi Pendidikan Musik tetap menggunakan sistem pengajaran yang mewarisi dari proses pembelajaran pada AMI maupun SMIND. Proses pembelajaran Teori Musik pada waktu itu memang mengadopsi proses pembelajaran musik dari sistem Eropa, yakni pada perguruan tinggi konservatori. Tepatnya proses pembelajaran teori dibawa oleh orang-orang dari negara Belanda, sehingga metode pembelajaran menggunakan sistem pendidikan konservatori Eropa. Seiring dengan perkembangan pendidikan dan peningkatan minat untuk belajar musik dan perkembangan teknologi, maka sistem dan

model pembelajaran teori memerlukan model pembelajaran yang inovatif dan menarik bagi mahasiswa. Dalam artian bahwa model pembelajaran teori menarik yaitu model pembelajaran agar siswa memiliki interaksi secara mandiri dengan alat bantu teknologi komputasi. Hal ini menjadikan pembelajaran teori yang interaktif dan dapat diikuti oleh peserta didik dengan latar belakang yang berbeda.

Teknologi komputasi saat ini sangat memberikan dampak besar terhadap perkembangan pendidikan. Berbagai bentuk program komputer sudah dibuat dan digunakan dalam aktivitas pendidikan. Teknologi komputer merupakan sebuah media elektronik digital yang sudah berkembang pesat dan memiliki kemampuan kecerdasan buatan tinggi. Sehingga teknologi komputer yang telah memiliki teknologi digital dan kecerdasan buatan akan memberikan dampak efektif pada proses pembelajaran. Melalui teknologi kecerdasan buatan tersebut, maka akan memberikan dampak proses pembelajaran yang interaktif.

Interaktif dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia yang pertama bermakna bersifat saling melakukan aksi; antar-hubungan; saling aktif; dan bila digunakan dalam dunia komputer memiliki makna berkaitan dengan dialog antara komputer dan terminal atau antara komputer dan komputer. Sehingga bila menggunakan kata interaktif dalam model pembelajaran, maka bermakna bahwa bentuk proses pembelajaran untuk mata kuliah Teori Musik dijalankan secara aktif dilakukan oleh peserta didik dengan menggunakan teknologi komputer melalui program komputer khusus musik.

Literature untuk pembelajaran secara tekstual sudah banyak dibuat dan digunakan. Akan tetapi dalam proses pembelajaran tentu akan lebih menarik dan sangat penting bila dapat memunculkan sebuah atensi atau perhatian dan memudahkan dalam memahami materi ajar pada sebuah pembelajaran melalui media lain. Hal ini untuk mendukung akan tujuan dari model pembelajaran.

Tujuan model pembelajaran adalah memperoleh hasil dari sebuah proses interaksi peserta didik dengan pendidik dan sumber belajar pada suatu lingkungan belajar yang meliputi guru dan siswa yang saling bertukar informasi. Model pembelajaran teori yang interaktif ini dilakukan pada kelas. Kelas yang dimaksud sebuah tempat untuk proses belajar mengajar antara peserta didik dengan seorang guru. Pembelajaran kelas dapat dikemukakan secara umum merupakan sebuah interaksi satu atau lebih peserta didik dengan pendidik dalam tukar menukar informasi. Pertukaran informasi di dalam sebuah ruang belajar yang biasa disebut dengan kelas.

Bentuk model pembelajaran teori khususnya Teori Musik saat ini berjalan di Program Studi Pendidikan Musik FSP ISI Yogyakarta juga masih banyak menggunakan model pembelajaran teori secara umum, yaitu dalam bentuk ceramah atau seminar. Dalam arti bahwa proses mengajar yaitu pengampu atau guru memberikan materi pada peserta didik secara ceramah melalui media teks *book*. Model pembelajaran cemarrah akan memberikan arah informasi pengetahuan secara satu arah. Agar model pembelajaran tersebut tidak satu arah maka dibuat akativitas tanya jawab. Akan tetapi model ini juga memiliki kelemahan. Peserta ajar membutuhkan konsentrasi penuh dalam memahami materi dengan model pembelajaran ceramah dari pengajar. Oleh karena itu melalui penelitian ini mencoba untuk memberikan alternatif model pembelajaran teori secara interaktif untuk mendukung model pembelajaran teori yang lama, khususnya pada mata kuliah Teori Musik. Berkaitan latar belakang dari model pembelajaran teori secara manual dan bentuk ceramah, maka penelitian ini mengambil studi kasus dari proses pembelajaran Teori Musik di Program Studi Pendidikan Musik FSP ISI Yogyakarta. Penelitian ini menjadi menarik bagi peneliti karena model pembelajaran Teori Musik yang dilakukan di prodi Pendidikan Musik belum memanfaatkan teknologi komputasi sebagai media tambahan dalam proses belajar mengajar teori khususnya Teori Musik. Selain itu melalui penelitian ini juga untuk menelusuri fasilitas sebuah program komputer khusus

musik agar dapat dimanfaatkan dan menjadi model pembelajaran teori khususnya Teori Musik yang interaktif sesuai dengan perkembangan teknologi. Melalui paparan latar belakang maka permasalahan dapat dirumuskan untuk membatasi ruang lingkup penelitian yaitu Bagaimana model pembelajaran Teori Musik di Program Studi Pendidikan Musik FSP ISI Yogyakarta dan bagaimana penerapan model pembelajaran Teori Musik dengan menggunakan program komputer?

Model pembelajaran Teori Musik merupakan sebuah pengajaran teori dalam menggali ilmu dasar-dasar musik secara teori dan berbentuk pembelajaran klasikal. Pelajaran Teori Musik sangat penting bagi peserta didik untuk mengetahui dasar-dasar musik dengan kerangka teoritis. Dalam preses penelitian ini tentu tidak lepas dari kajian metode-metode pengajaran yang sudah ada diberbagai referensi kepustakaan. Selain mengkaji literature dari kepustakaan, melalui studi penelitian yang terdahulu juga untuk menguji bahwa penelitian ini original dan belum pernah diteliti. Dalam proses penelitian penerapan model pembelajaran kelas pada mata kuliah Teori Musik di Program Studi Pendidikan Musik FSP ISI Yogyakarta memerlukan kajian pustaka baik hasil penenlitian maupun literature yang telah diterbitkan dalam bentuk buku. Melalui kajian penelitian terdahulu tentu akan membantu dalam proses penelitian yang dilakukan. Model pembelajaran Teori Musik merupakan bagian dari proses belajar mengajar dalam bentuk kelas klasikal. Dalam proses belajar mengajar tersebut memerlukan berbagai kegiatan seperti diskusi, pengugasan, ceramah dan sebagainya.

Menciptakan suasana proses belajar mengajar di kelas diperlukan suatu inovasi dalam setiap model pembelajran. Apapun bentuknya dalam sebuah inovasi tentu pasti untuk mencapai tujuan dari pembelajaran. Inovasi tersebut salah satunya dengan menggunakan teknologi (Walker, 2004:11).

Proses pembelajaran menggunakan teknologi komputer juga telah tertuang dalam sebuah penelitian terdahulu yang ditulis Tri Wahyu Widodo tentang proses pembelajaran aransemen untuk musik menggunakan program komputer. Perbedaan dalam penelitian ini dengan penelitian yang dilakukan yaitu pada proses penerapan dan fungsi dari program komputer musk (Widodo, 2015: 124). Penelitian tentang proses pembelajaran aransemen musik menggunakan teknologi komputer yang tertuang dalam Jurnal Promusika bahwa dalam proses menggunakan teknologi komputer memerlukan ketelitian dan kesabaran dalam aplikasinya. Dalam penelitian tersebut memanfaatkan teknologi komputer dengan program komputer khusus musik untuk menulis notasi dalam proses membuat aransemen dan program komputer tidak termasuk dengan program komputer *Computer-assited Instruction* (CAI).

Beberapa berkaitan tentang proses pembelajaran teori menggunakan teknologi seperti yang ditulis pada disertasi oleh Tseng, Shan-Mei Amy yang berjudul *Solo accompaniments in instrumental music education: The impact of the computer-controlled vivace on student practice*, yakni membahas tentang pengaruh komputer terhadap pembelajaran praktik musik. Dalam pembahasannya bahwa teknologi komputasi digunakan dalam pembalajaran praktik musik dengan berbagai teknik (Tseng, 1996: 20).

Dalam proses pembelajaran teori tentu juga tidak lepas dari pengaturan sebuah kelas atau *classroom management*. Dalam managemen kelas perlu dipahami elemen apa saja yang penting. Managemen kelas sangat penting dan berkaitan dengan model pembelajaran yang akan digunakan dalam proses belajar mengajar (McLeod, Fisher, & Hoover, 2003: v). Hal ini terkait dengan proses penelitian yang dilakukan pada mata kuliah Teori Musik di prodi Pendidikan Musik dalam menjalankan proses belajar mengajar teori memanfaatkan teknologi komputer.

Pada proses pembelajaran kelas dapat terbagi atas beberapa bentuk atau model pembelajaran. model pembelajaran merupakan rencana atau suatu bentuk sebagai acuan dalam merencanakan kegiatan dalam kelas. Menurut Arends (2009:92) model pembelajaran didalamnya terdapat

tujuan-tujuan, tahapan kegiatan, lingkungan pembelajaran dan pengelolaan kelas. Model pembelajaran menggambarkan suatu aturan-aturan pelaksanaan kegiatan belajar secara sistematis, memiliki tujuan-tujuan tertentu, dan memiliki fungsi sebagai pedoman dalam merancang pembelajaran oleh pengajar (Joyce, Weil, & Calhoun, 2009: 42). Kedua pendapat dapat disimpulkan bahwa model pembelajaran merupakan susunan konsep prosedural dalam proses belajar yang memiliki tujuan dan capaian tertentu dan sebagai pedoman dalam proses belajar mengajar.

Membentuk model pembelajaran kelas yang efektif tentu didapat dari pengalaman-pengalaman seorang guru dari tindakan kelas. Seperti yang ditulis oleh Ninik Sri Widayati - Hafis Muaddab dalam judul buku 29 Model-Model Pembelajaran Inovatif, bahwa seorang guru membutuhkan pemahaman yang lebih komprehensif dan sistematis dalam mengelola dalam mengajar (Sri Widayati & Muaddab, 2012:27). Melalui penyusunan materi dengan urutan-urutan tertentu, maka model dalam pembelajaran teori akan dapat mudah diterima oleh peserta didik. Bila melihat dari 29 model yang di munculkan dapat dimungkinkan untuk diterapkan dalam mata kuliah Teori Musik menggunakan teknologi komputer.

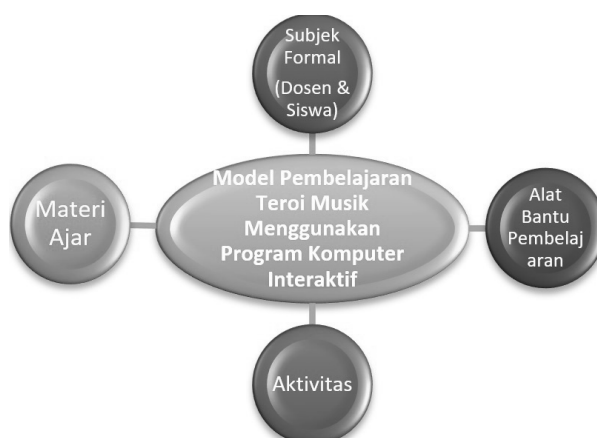
Prinsip-prinsip pengelolaan kelas merupakan hal yang sangat penting dalam proses pembelajaran. Hal ini di kemukakan oleh Saifudin, (2014:73) dengan judul Pengelolaan Pembelajaran Teoritis dan Praktis, bahwa salah satu kunci guru dalam mengajar di kelas adalah memiliki kemampuan untuk dapat mengelola kelas. Bahwa pembelajaran kelas secara umum dapat dibagi dua yaitu faktor siswa intern dan faktor siswa ekstern (Saifudin, 2014: 73-75). Faktor intern siswa yaitu faktor emosi, perilaku, dan pikiran. Kemudian faktor ekstern siswa yaitu masalah lingkungan belajar, penempatan siswa, pengelompokkan siswa, dan jumlah siswa. Melalui pemikiran Saifudin model pembelajaran menggunakan teknologi komputer akan terakomodasi. Peserta ajar pada mata kuliah Teori Musik akan membentuk emosi, perilaku, dan fikiran dalam menggunakan program komputer khusus mempelajari Teori Musik. Kemudian suasana pembelajaran yang interaktif dengan menyelesaikan tugas-tugas pembelajaran Teori Musik sebagai faktor ekstern.

Model pembelajaran teori dasar untuk musik seperti Teori Musik, melatih pendengaran, maupun melatih harmoni sudah dikembangkan dalam bentuk program-program komputer. Teknologi komputasi yang dibuat untuk membantu dalam mempelajari suatu bidang, seperti musik dinamakan *Computer-assited Instruction* (CAI). Melalui program komputer yang dibuat secara khusus akan mempermudah peserta ajar dalam mempelajari materi ajar. Diamping itu pengajar akan terbantu dalam proses mengajar sehingga peserta ajar lebih cepat untuk memahaminya materi yang diberikan (Hosken, 2011: 283). Dalam *Computer-Assisted Instruction* (CAI) terdapat tahap-tahap dalam mempelajari sebuah materi, seperti dalam program Teori Musik. Mempelajari Teori Musik dari dasar yang diawali dengan arti notasi hingga menyusun sebuah melodi maupun harmoni. Selain itu dalam tahapan terdapat latihan bagi siswa untuk dapat menjawab dari topik yang diajarkan. Tahapan-tahapan dalam mempelajari Teori Musik menggunakan program komputer disusun secara sistematis dan saling berkait. Sehingga pemahaman dalam materi dimungkinkan akan lebih jelas. Tahapan dalam pembelajaran tentu tidak lepas dari tingkat kesulitan yang diberikan. Tahapan materi yang disusun disebut dengan silabus.

Proses pembelajaran teori pada umumnya melakukan kegiatan ceramah sehingga peserta didik akan hanya menerima dari pengajar sehingga perannya menjadi pasif. Melalui program komputer yang berbentuk *Computer-Assisted Instruction* (CAI) peserta didik akan menjadi aktif dalam proses pembelajaran (Widodo, 2015:121). Dengan terbentuk sebuah komunikasi yang aktif menggunakan program komputer dalam proses pembelajaran, maka model pembelajaran tersebut menjadi interaktif. Melalui program komputer peserta ajar dapat memahami dan

mempraktikan langsung materi ajar di komputer. Hal tersebut dapat mempermudah dalam mencapai target pembelajaran. Berikut unsur-unsur penelitian yang dilakukan dalam model pembelajaran Teori Musik menggunakan program komputer interaktif. Unsur-unsur penelitian merupakan bagian-bagian dari keterlibatan dalam sebuah aktivitas proses pembelajaran, subjek, dan materi berperan menjawab rumusan pertanyaan yang muncul. Aktivitas dalam proses pembelajaran adalah suatu kegiatan yang selama ini dilakukan. Hal tersebut menjadi dasar dari landasan pemikiran bahwa proses pembelajaran yang merupakan tindakan kelas membutuhkan seperti perencanaan, pengaturan, pembahasan, dan evaluasi. Dalam aktivitas pembelajaran dibutuhkan alat bantu, seperti papan tulis, buku, spidol, alat musik, dan media teknologi. Proses pembelajaran matakuliah Teori Musik yang berjalan dari aspek alat bantu yang menggunakan teknologi belum dimanfaatkan. Hal tersebut menjadi menarik untuk diteliti. Kemudian subjek sebagai objek formal dalam penelitian ini adalah pengajar dan mahasiswa sebagai peserta ajar. Interaksi antara pengajar dan peserta ajar sangat penting dalam kegiatan belajar mengajar. Suasana kondusif pada proses pembelajaran dalam belajar suatu materi perlu dimunculkan, karena bila mahasiswa sebagai peserta ajar tidak ada minat atau bosan maka akan menimbulkan suasana kondusif belajar mengajar akan susah. Kemudian materi yang akan diberikan pada peserta ajar adalah materi mata kuliah Teori Musik I. Matakuliah tersebut tersusun sesuai dengan satuan ajar pelajaran yang disusun oleh pengajar pada setiap semester. Pada materi ajar Teori Musik akan ditinjau dan disesuaikan dengan program komputer yang akan diimplementasikan. Mempelajari satuan ajar pelajaran atau silabus ini penting karena program komputer yang interaktif juga memiliki silabus atau urutan acuan pelajaran yang sesuai dengan tingkatan kesulitan atau *Grade*.

Penelitian model pembelajaran mata kuliah Teori Musik menggunakan program komputer interaktif di Program Studi Pendidikan Musik FSP ISI Yogyakarta dilakukan dengan metode kualitatif dengan pendekatan studi kasus aktivitas dari peserta didik dalam belajar mengajar mata kuliah Teori Musik. Melalui pendekatan studi kasus dari aktivitas peserta didik maka akan memperoleh informasi maupun gambaran akan proses dari model pembelajaran Teori Musik yang dilakukan. Peserta didik dalam proses pembelajaran Teori Musik menjadi partisipan yang akan memunculkan dalam bentuk kebiasaan, sistem perilaku peserta didik, serta terlibat langsung pada aktivitasnya (Creswell, 2007:58). Pelaksanaan penelitian model pembelajaran Teori Musik yang menggunakan program komputer terbagi atas beberapa bagian cara untuk meneliti, yaitu materi atau bahan, alat bantu, jalan penelitian, variable, dan prosedur pelaksanaan. Bahan atau Materi penelitian yaitu Objek penelitian adalah para mahasiswa pada mata kuliah Teori Musik yang diselenggarakan pada semester yang berjalan. Dalam hal ini bahan maupun materi ajar yang telah tersusun dalam satuan acuan pembelajaran di sinkronkan dengan materi ajar yang terdapat pada program komputer teori musik. Program komputer dalam hal ini



Gambar 1.
Unsur-unsur landasan pikir
dalam penelitian

menggunakan sebuah program komputer yang sudah *Computer-Assisted Instruction* (CAI). Alat Bantu dalam penelitian Alat untuk membantu mengungkapkan permasalahan pada penelitian ini berupa materi pengajar Teori Musik yang tersusun dalam bentuk cetakan dan program yang siap digunakan untuk menggunakan alat komputer.

Jalan Penelitian penelitian adalah menelusuri permasalahan yang dihadapi dalam kegiatan proses pembelajaran mata kuliah Teori Musik yang dilakukan oleh pengajar Teori Musik dengan mahasiswa di prodi Pendidikan Musik FSP ISI Yogyakarta. Pengamatan dilakukan secara langsung di lapangan melalui kegiatan perkuliahan Teori Musik yang kemudian ditidakanlajuti dengan *interview*. Hal ini merupakan langkah mencari informasi secara langsung kepada subjek formal agar menemukan hubungan tindakan kelas yang menggunakan teknologi komputer dengan yang tidak menggunakan teknologi komputer.

Variabel yang akan dipelajari di antaranya model pembelajarannya dengan peserta didik yaitu mahasiswa dan pengajar. Kemudian variabel tindakan kelas dalam menerapkan model pembelajaran Teori Musik menggunakan program komputer interaktif pada bentuk pembelajaran kelas. Selain itu peserta didik menjalankan langkah-langkah yang sudah disiapkan. Prosedur Pelaksanaan penelitian secara kronologis akan diawali dengan studi lapangan (observasi) melalui pengamatan proses pembelajaran Teori Musik. Kemudian menyusun materi yang akan digunakan untuk Teori Musik. Persiapan materi dalam model sistem pembelajaran kelas berdasarkan pada pengalaman dari peneliti maupun pengajar Teori Musik yang ada. Kemudian tahapan berikutnya yaitu membuat form pertanyaan dengan dilengkapi *interview* yang mendalam agar menemukan fakta-fakta dari penerapan model pembelajaran pada kelas Teori Musik. Dalam prosedur pelaksanaan ini didukung dengan dokumentasi multimedia atau audio video, sehingga setelah terkumpul berbagai informasi dapat ditindak lanjuti dengan memilah dan memilih data yang dilanjutkan dengan kegiatan analisis data. Tahapan terakhir dari penelitian ini yaitu dengan membuat laporan penelitian. Analisis data pada penelitian ini tidak lepas dari kumpulan informasi yang telah dikumpulkan. Informasi yang terkumpul berupa hasil studi pustaka, wawancara, diskusi, dokumentasi audio dan video. Informasi yang telah terkumpul maka diperlukan pemilahan dan dikelompokkan. Setelah informasi tersebut terkumpul, maka dideskripsikan dalam bentuk tulisan secara kualitatif. Proses pembelajaran Teori Musik yang menggunakan *Computer-Assisted Instruction* (CAI), yaitu peserta didik dan pengajar akan dihadapkan sengan teknologi pembelajaran dalam proses belajar mengajar. Pengajar akan memberikan materi yang sudah disiapkan sesuai dengan urutan pada program komputer. Setelah penentuan topik pelajaran maka setiap siswa akan mendengarkan terlebih dahulu topik yang dipaparkan, kemudian dipraktikan menggunakan program komputer interaktif sesuai dengan perintah dalam program komputer.

Model Pembelajaran Teori Musik dengan Komputer Interaktif

Pembelajaran mata kuliah Teori Musik adalah sebuah proses tindakan kelas mata kuliah kelompok teori. Teori Musik mempelajari dan memberikan berbagai pemahaman dasar-dasar musik secara teoritis. Pemahaman musik secara teoritis akan menguatkan akan pengetahuan musik. Pokok bahasan dalam memahami musik secara teori, antara lain elemen-elemen dasar musik, cara menulis notasi musik, pengetahuan musik secara vertikal yaitu harmoni, pengetahuan musik secara horisontal yaitu melodi, pengetahuan ilmu bentuk musik, dan masih banyak lagi.

Tindakan kelas pada proses pembelajaran Teori Musik yang telah berjalan sampai saat ini telah menemukan beberapa faktor yang penting untuk mendukung penelitian. Faktor pertama bahwa proses pembelajaran mata kuliah Teori Musik di program studi Pendidikan Musik masih menggunakan model pembelajaran ceramah dan teksbook. Dalam hal ini seorang

pengajar memberikan pengetahuan atau materi ajar dengan cara seminar. Peserta ajar menerima penjelasan langsung dari pengajar. Setelah materi ajar disampaikan baik dari topik maupun sub topik ajar, kemudian dilanjutkan dengan latihan atau dengan tanya jawab. Bagian evaluasi pada setiap berlangsungnya pembelajaran merupakan faktor kedua. Proses evaluasi pada setiap materi yang diberikan oleh pengajar juga masih menggunakan model tradisional. Model yang telah diterapkan dalam pembelajaran Teori Musik tersebut menjadi faktor penting dalam penelitian ini. Bentuk model proses pembelajaran Teori Musik yang sudah dijalankan dapat dilihat pada gambar 2.

Kedua faktor yang ditemukan di lapangan bahwa memberikan gambaran bahwa model pembelajaran pada mata kuliah Teori Musik belum tersentuh dengan perkembangan teknologi yang saat ini berkembang. Beberapa faktor pendukung tidak berkembangnya dari model pembelajaran yang ditemukan dalam mata kuliah Teori Musik, seperti faktor pengetahuan baik dari segi teknis maupun alat bantu pendidikan yang mendukung pembelajaran mata kuliah Teori Musik menggunakan teknologi komputer, masalah fasilitas belajar mengajar yang belum memadai, dan pengetahuan tentang teknologi komputasi.

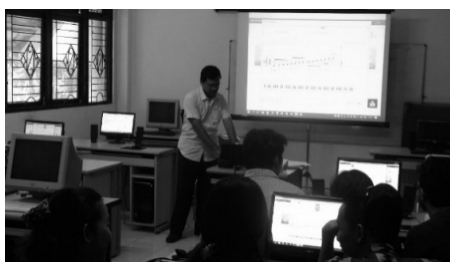
Mata kuliah Teori Musik merupakan sebuah mata kuliah tentang musik dari segi teoritis. Pemahaman musik secara umum menjabarkan pengetahuan logika konigtif musikal, akan tetapi untuk memberikan kejelasan dari pemahaman musik secara logika konigtif tetap membutuhkan sebuah penjabaran secara auditif. Penjabaran auditif yang lain yaitu peserta ajar memerlukan gambaran bunyi dari sebuah penjabaran secara teoritisnya. Sebagai contoh pemahaman sebuah tangga nada diatonis. Penjabaran pemahaman tangga nada diatonis dapat diuraikan dengan secara teori akan tetapi perlu dicontohkan hasil bunyi dari tangga nada diatonis tersebut. Contoh bunyi tersebut dapat dimainkan secara manual dengan alat musik, tetapi juga dapat dengan media elektrponik, salah satunya menggunakan teknologi komputasi. Hal ini menjadi tantangan bagi pengajar musik yang perlu dipahami. Sebagai contoh yang lain tentang pengenalan tanda kunci sopran, alto, dan bass. Melalui program komputer siswa akan cepat mengerti apa itu kunci sopran, kunci alto, dan kunci tenor bila ditunjukkan dengan visual beserta bunyi auditifnya.

Proses pembelajaran Teori Musik menggunakan teknologi program komputer interaktif membutuhkan beberapa langkah lagi teknis dalam implementasinya. Disamping itu juga faktor pendukung implementasi model pembelajaran mata kuliah Teori Musik tentu sebagai syarat bahwa model pembelajarn tersebut dapat berjalan. Adapaun bentuk proses pembelajaran Teori Musik yang menggunakan program komputer interaktif seperti gambar 3 dan gambar 4.

Gambar 2.
Bentuk model proses
pembelajaran teori musik
(Sumber: Tri Wahyu Widodo)



Gambar 3.
Penjelasan teori musik
menggunakan program komputer
(Sumber: Tri Wahyu Widodo)

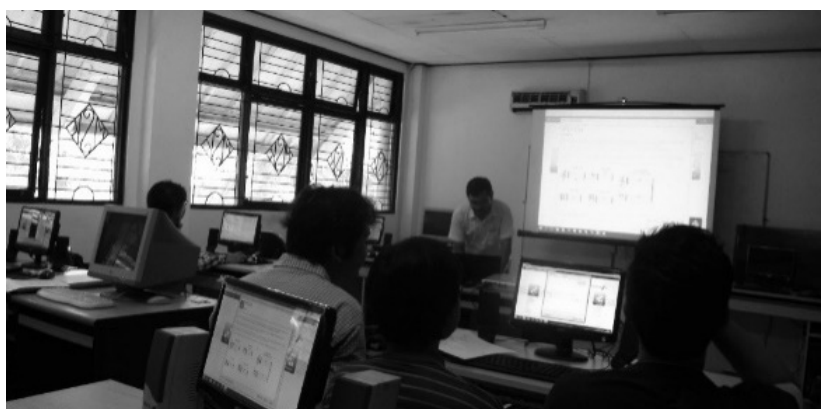


Implementasi model pembelajaran Teori Musik menggunakan program komputer interaktif memerlukan fasilitas dan faktor pendukung. Pada pelaksanaannya membutuhkan minimal yang perlu di persiapkan, yaitu pertama, perangkat keras dan perangkat lunak yakni perangkat keras yang terdiri dari unit komputer dengan spesifikasi yang disarankan sesuai dengan program komputer. Kemudian unit proyektor digital yang berfungsi sebagai penampil program yang akan dijalankan. Perangkat lunak yaitu program komputer interaktif Teori Musik. Dalam hal ini program komputer interaktif menggunakan program komputer bernama Musition. Kedua, pemahaman bagian-bagian dari program komputer Musition pada user sebagai bagian untuk memahami dan dapat menjalankan model pembelajaran Teori Musik menggunakan program komputer Musition.

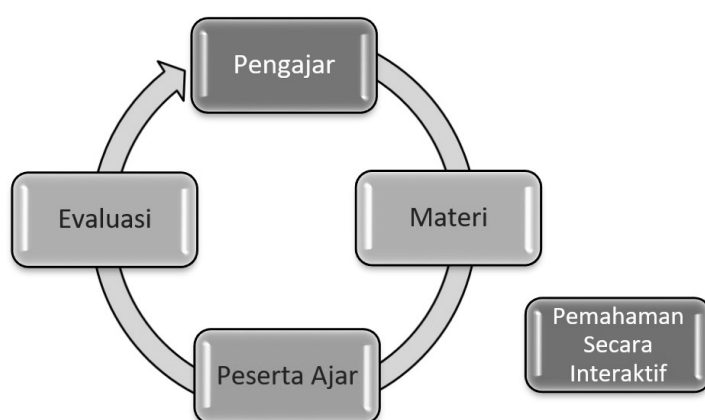
Model Pembelajaran pada *Software* Musition

Model pembelajaran Teori Musik menggunakan program komputer interaktif memerlukan sebuah pemahaman yang mendasar. Program komputer interaktif yang digunakan memiliki konsep bahwa dalam pembelajaran bisa dilakukan secara kelas maupun individu. Proses pembelajaran kelas yang dimaksud adalah penggunaan program komputer secara bersamaan yang dilakukan oleh peserta yang didampingi oleh pengajar. Setiap peserta ajar bisa menggunakan satu unit untuk setiap peserta tatapi juga dapat menggunakan hanya satu unit komputer dioperasikan oleh pengajar. Gambar 5 merupakan bagan konsep pembelajaran menggunakan program komputer interaktif secara kelas.

Pengajar adalah seorang pembimbing dalam perkuliahan yang akan menjadi pengatur atau sebagai manajemen dalam proses pembelajaran Teori Musik. Pengajar memiliki rancangan materi ajar yang akan di berikan kepada peserta ajar. Rancangan atau topik yang akan diajarkan sudah terdapat pada program komputer Teori Musik, sehingga pengajar tinggal memulai tahapan apa yang akan diberikan.



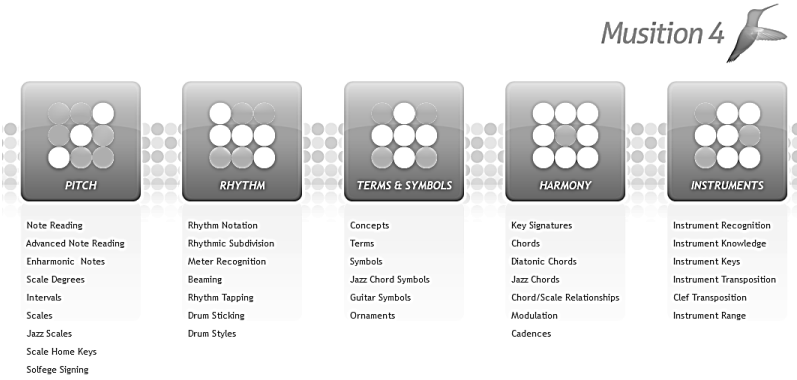
Gambar 4.
Menjalankan program
komputer teori musik
(Sumber: Tri Wahyu Widodo)



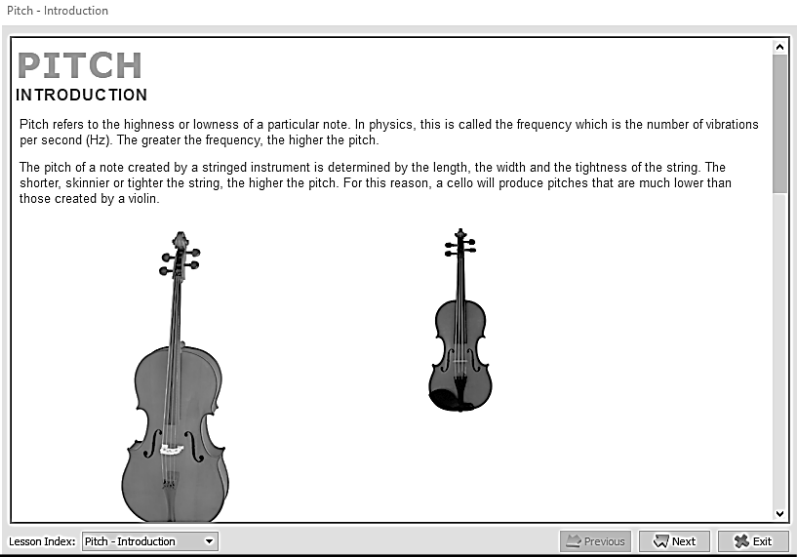
Gambar 5.
Proses model pembelajaran

Materi adalah topik yang dibahas dalam pembelajaran kelas. Pengajar harus menentukan topik yang dapat dipilih melalui program komputernya. Agar topik bahasan dalam pembelajaran runtut, maka pengajar harus mempelajari silabus yang sudah diberikan pada progam komputer Teori Musik Musition. Setiap topik bahasan diawali dengan penjelasan dari pengajar melalui program komputer Musition. Program komputer Musition merupakan program komputer *Computer Assited Instruction* (CAI), yaitu program komputer yang disusun lengkap dan program tersebut sudah interaktif. Maksud interaktif dalam hal ini telah memiliki fasilitas multimedia, seperti bunyi tiruan piano atau yang lain. Melalui fasilitas tersebut, pengajar tidak kesulitan dalam menyiapkan media yang lain, seperti alat musik piano atau gitar. Gambar 6 merupakan bentuk tampilan materi Teori Musik program komputer Musition.

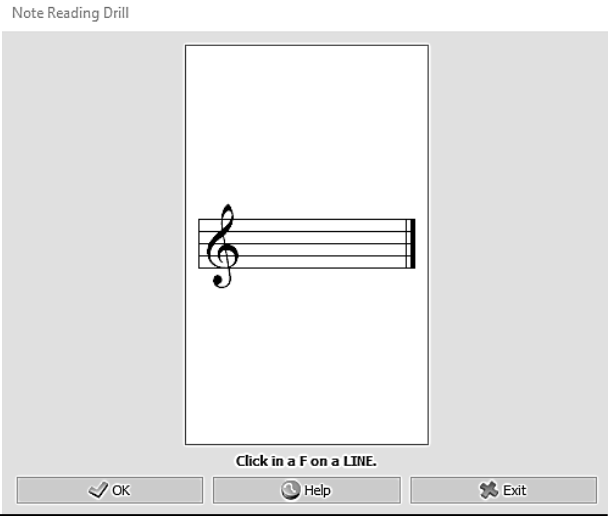
Gambar 6.
Tampilan materi
Teori Musik Musition
(Sumber: Tri Wahyu Widodo)



Gambar 7.
Materi pitch grade 1
(Sumber: Tri Wahyu Widodo)

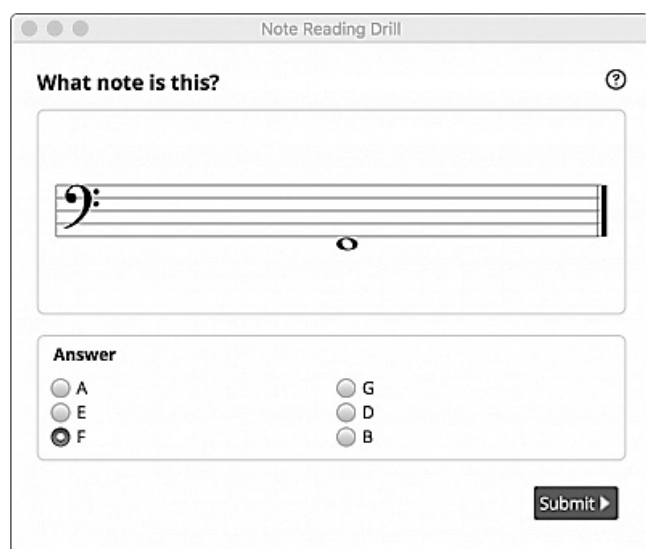


Gambar 8.
Contoh tes untuk evaluasi
(Sumber: Tri Wahyu Widodo)



Peserta Ajar adalah siswa yang menerima materi dalam proses pembelajaran. Apabila peserta ajar mendapatkan fasilitas komputer secara mandiri, maka siswa dapat belajar dan memahami topik yang diberikan secara mandiri dalam kelas. Evaluasi adalah proses tes dari topik yang diberikan dari pengajar. Tahap evaluasi peserta ajar tidak menerima pertanyaan dari pengajar akan tetapi peserta atas akan diberikan berbagai pertanyaan sesuai dengan grade atau tingkat kesulitan yang sudah terdapat pada program komputer Musition.

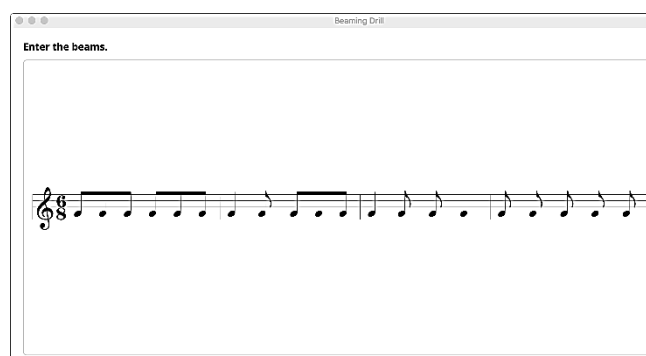
Proses pembelajaran individu menggunakan komputer interaktif tidak berbeda jauh dengan pembelajaran kelas, akan tetapi perbedaannya pada penggunaan program komputer tidak bersamaan dengan peserta ajar yang lain. Peserta ajar dapat melakukan secara mandiri dan dapat dilakukan dimana saja. Oleh karena itu pembahasan penggunaan program komputer Teori Musik interaktif untuk individu tidak jauh berbeda dengan penggunaan pada kelas.



Gambar 9.

Contoh materi pitch

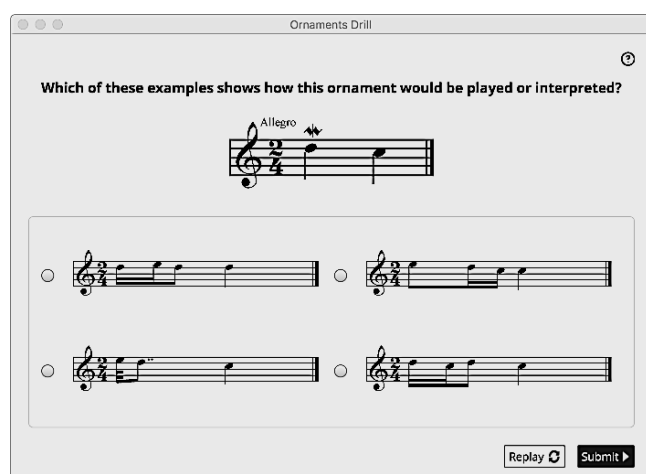
(Sumber: <https://www.risingsoftware.com/musition/topics/>
diakses 12 Oktober 2017)



Gambar 10.

Contoh materi ritmis

(Sumber: <https://www.risingsoftware.com/musition/topics/>
diakses 12 Oktober 2017)



Gambar 11.

Contoh materi simbol

(Sumber: <https://www.risingsoftware.com/musition/topics/>
diakses 12 Oktober 2017)

Media Perangkat Pembelajaran

Media perangkat pembelajaran Teori Musik menggunakan program komputer interaktif yaitu perangkat keras yang terdiri dari unit komputer, instrumen MIDI, dan proyektor digital. Spesifikasi unit komputer yang digunakan yaitu sesuai dengan yang standar minimal yaitu Windows: Windows XP, Windows Vista, Windows 7, 512MB+ RAM, 200MB hard disk space, CD-ROM Drive. Kemudian bila menggunakan komputer Macintosh yaitu Mac: Intel processors only, Mac OS X 10.6.8, Mac OS X 10.7.3 or later, 512MB+ RAM, 400MB hard disk space, CD-ROM drive. Selain itu ditambah microphone sebagai tambahan. Kemudian perangkat lunak komputer yaitu program komputer Musition. Musition merupakan program komputer adalah kelompok program komputer sebagai alat bantu dalam bidang pendidikan musik. Musition terdapat materi pembelajaran Teori Musik yang sudah disusun dalam materinya. Musition yang saat ini sudah dalam bentuk versi 5. Topik yang ada pada program komputer Musition yaitu terdiri dari 48 topik yang terbagi atas 7 kelompok topik. Kelompok topik yang terdapat pada Musition 5 yaitu Pitch, Rhythm, Terms & Symbols, Harmony & Instruments, General Knowledge dan Composition. Kelompok Pitch yaitu pemahaman materi musik tentang notasi. Di dalam topik Pitch terdiri dari Enharmonic Notes, Advanced Note Reading tentang identifikasi notasi pada sebuah staff dengan menggunakan kunci alto dan tenor, Intervals tentang mengidentifikasi sebuah jarak nada pada staff atau menulis interval pada sebuah staff musik. Scale Home Keys tentang tangga nada, Solfege Signing yaitu membahas identifikasi sebuah bunyi dengan tanda-tanda tertentu, dan masih banyak lagi bagian-bagian materi Teori Musik dalam Musition.

Proses pembelajaran Teori Musik menggunakan program aplikasi interaktif tidak hanya Musition, tetapi banyak program-program aplikasi yang lain sebagai computer assisted instruction (CAI). Pembelajaran yang memanfaatkan perkembangan teknologi tentu memberikan dampak bagi proses tindakan kelas. Sebagai pengajar tentu akan terbantu dalam menyiapkan materi-materi ajarnya.

Topik Rhythm pada program komputer Musition membahas tentang pola-pola ritmis dasar, simbol, dan istilah-istilah dalam ritmis. Beaming merupakan topik sub bagian ritmis membahas pengelompokan ritmis. Tampilan sebuah ritmis tanpa menggunakan pengelompokan ritmis dan dapat mengetahui cara mengkoreksi pengelompokan ritmis.

Kemudian sub topik pada ritmis yaitu Meter Recognition, Drum Sticking, Drum Styles Rhythm Notation, Rhythmic Subdivision, Rhythm Tapping, Polyrhythms dan Ties. Topik Terms & Symbols membahas tentang istilah dan bentuk-bentuk simbol musik pada sebuah partitur musik. Topik Harmony & Instruments memberikan pengetahuan tentang bentuk harmoni dan pengenalan alat musik. Topik bagian General Knowledge memberikan pengetahuan tentang bentuk-bentuk musik dan pengetahuan singkat komposer. Kemudian topik Composition memberikan pengetahuan tentang dasar-dasar komposisi dan teknik penulisan suara pada sebuah komposisi.

Kesimpulan

Teknologi komputer sampai saat ini telah memiliki tingkat kecerdasan buatan yang sangat pesat seiring dengan perkembangan perkembangan elektroniknya. Tingkat kecerdasan elektronik yang tinggi; permasalahan dan kebutuhan manusia yang pada awalnya secara manual, maka dengan menggunakan teknologi komputer dapat diatasi. Melalui teknologi komputer yang menggunakan perangkat lunak atau program komputer musik, pengajar mendapatkan bantuan dalam menjalankan proses belajar mengajar. Program-program komputer yang dikhususkan untuk bidang seni musik telah banyak dibuat oleh berbagai produsen program komputer. Salah satu program komputer untuk musik yaitu Musition. Melalui program komputer tersebut

proses pembelajaran akan lebih menarik dan komunikatif. Hal tersebut juga dimaksudkan dalam proses pembelajaran Teori Musik tidak membosankan. Program komputer Musition merupakan program komputer untuk musik yang dikhususkan untuk pembelajaran musik dari segi teori.

Hal yang terpenting dalam sebuah sistem pengajaran yaitu mendapatkan capaian dari target yang diajarkan tersampaikan secara baik. Capaian target pembelajaran dari tindakan kelas merupakan tolok ukur dari sebuah keberhasilan sebuah belajar mengajar. Faktor model pembelajaran saja tidak menentukan untuk mencapai sebuah keberhasilan dalam belajar mengajar, seperti dalam mata kuliah Teori Musik, tetapi faktor yang lain seperti fasilitas dan inovasi model pembelajaran dalam kelas dan perlengkapannya juga sangat membantu untuk mencapai sebuah keberhasilan dalam proses belajar mengajar. Melalui penelitian yang telah dilakukan semoga menjadi masukan atau salah satu jalan untuk mencapai keberhasilan dalam tindakan kelas dalam pembelajaran matakuliah Teori Musik di program studi Pendidikan Musik FSP ISI Yogyakarta.

Daftar Pustaka

- Arends, R. I. (2009). *Learning to Teach* (9th ed.). New York: McGraw-Hill.
- Arends, R. I., & Kilcher, A. (2011). *Teaching for student learning*. New York: Routledge.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing among Five Approaches* (2nd ed.). California: Sage Publications.
- Hosken, D. (2011). *An Introduction to Music Technology*. New York: Routledge.
- Joyce, B., Weil, M., & Calhoun, E. (2009). *Models of Teaching*. New Jersey: Prentice Hall Inc.
- McLeod, J., Fisher, J., & Hoover, G. (2003). *The key elements of classroom management : Managing time and space, student behavior, and instructional strategies*. USA: Association for Supervision and Curriculum Development (ASCD).
- Saifudin. (2014). *Pengelolaan Pembelajaran Teoretis dan Praktis*. Yogyakarta: Deepublish.
- Sri Widayati, N., & Muaddab, H. (2012). *29 Model- Model Pembelajaran Inovatif*. Jombang, Jawa Timur: ElHaf Publishing.
- Tseng, S. M. A. (1996). *Solo Accompaniments in Instrumental Music Education: The impact of the Computer-Controlled Vivace on Flute Student Practice*. University of Illinois at Urbana-Champaign. Retrieved from <http://hdl.handle.net/2142/23481>
- Walker, D. (2004). *TOWARD PRODUCTIVE DESIGN STUDIES*. In *Educational Design Research* (pp. 9–18). Amsterdam: Council for Educational Research.
- Widodo, T. W. (2015). *Pembelajaran Aransemen Musik Berbasis Teknologi Komputer di Jurusan Musik FSP Institut Seni Indonesia Yogyakarta*. *PROMUSIKA*, 3(2), 119–128.

BAGIAN KELIMA
MUSIK DAN RITUAL

Musik dan Ritual Penyembuhan *Kèlèntangan* dalam Upacara *Bélian Sèntiu* Suku Dayak Benuaq

Eli Irawati

197

Hasil-hasil kebudayaan, baik yang berupa fisik (*tangible*) maupun non-fisik (*intangible*) lahir untuk memenuhi tuntutan hidup manusia, diawali dari pikiran (berbentuk gagasan) sebagai respon atas kebutuhan dan tantangan. Manusia, dalam kehidupannya, berupaya untuk menghadapi segala tantangan, baik yang timbul dari alam maupun dari sesama manusia lainnya. Untuk menghadapi tantangan alam, misalnya cuaca, kondisi alam dan binatang buas, manusia berusaha berlindung di gua-gua, membuat pondok-pondok sederhana di atas pohon, membuat rumah panggung, rumah beton, hingga akhirnya membangun gedung-gedung pencakar langit (untuk mengakali terbatasnya lahan yang tersedia), dan membuat senjata. Untuk menghadapi jarak dan medan yang ditempuh, manusia membuat perahu bercadik, kemudian memanfaatkan tenaga alam (angin) sebagai penggeraknya dan terciptalah perahu layar, lalu menjadi lebih modern dan yang paling mutakhir dibuatlah kapal cepat bertenaga nuklir; kereta yang ditarik oleh lembu atau kuda digantikan oleh truk, bis, kereta api, bahkan pesawat supersonik. Untuk memahami siklus alam, manusia membuat kalender atau penanggalan, ritual-ritual yang diyakini bisa mengendalikan alam (hujan, panas), juga religi (sebagai “jawaban” atas kegelisahan manusia terhadap apa yang tetap belum bisa mereka cari jawabannya, sehingga mereka bisa lebih tenang). Untuk mengatur kehidupannya dalam komunitas, manusia membuat norma-norma, agar manusia yang satu tidak menyakiti manusia lainnya, sehingga mereka dapat hidup tenteram berdampingan tanpa terancam. Di sini terlihat dengan jelas bahwa unsur-unsur kebudayaan lahir atas usaha dan didasari oleh kebutuhan manusia. Demikian pula halnya musik. Musik diciptakan dan lahir karena manusia merasa, di dalam diri mereka secara individu maupun komunal, ada kebutuhan yang antara lain atau bahkan hanya bisa dipenuhi oleh ciptaan mereka yang disebut “musik”.

Kèlèntangan pun dapat dilihat demikian. Ia hadir dalam kehidupan masyarakat Dayak Benuaq dengan alasan-alasan tertentu. Namun demikian, dalam kepercayaan masyarakatnya, *kèlèntangan* ada di dunia dalam hal ini kehidupan masyarakat Benuaq sebagai hasil dari pemberian Sengiang atau dewa. Keyakinan yang sifatnya ‘teologis’ ini bukan berarti serta merta menolak bahwa *kèlèntangan* muncul, hidup dan bertahan karena alasan yang sifatnya fungsional. *Kèlèntangan* dalam masyarakat Dayak Benuaq merupakan sebuah hasil kebudayaan yang dihadirkan tidak hanya untuk dinikmati atau sebagai hiburan semata-mata. Ia merupakan salah satu bagian dalam kehidupan masyarakat dan selalu memiliki andil dalam aspek sosial dan budaya masyarakatnya. Ini juga mempertegas pernyataan bahwa kesenian merepresentasikan keadaan masyarakatnya. Sebuah karya seni memang tidak dapat menghindari pengaruh dari sejarah saat seni itu diciptakan dan masa ketika ia menjalani eksistensinya; seni memiliki karakter sesuai sejarahnya dan bentuk-bentuk seni yang dipresentasikan akan berbeda-beda sesuai dengan tingkatan dimana sebuah masyarakat memiliki kesenian tersebut berhubungan dengan orang lain.

Kèlèntangan sangat terkait erat dengan ritual. Ia bukanlah sebuah sajian musik mandiri, melainkan lekat dengan kegiatan lain dalam kehidupan masyarakat Benuaq, misalnya ritual *bélian* dan kwangkay. Pada prinsipnya, *bélian* merupakan cara yang diyakini dapat menghubungkan manusia dengan para penguasa “dunia lain” baik penguasa dunia atas maupun

dunia bawah. Para etnomusikolog telah lama menaruh perhatian pada musik dalam ritual-ritual penyembuhan seperti *kêlèntangan* dalam *bélian*. Namun, harus diakui bahwa belum banyak studi etnomusikologis yang secara khusus berorientasi pada pemanfaatan musik untuk penyembuhan medis secara khusus. Kebanyakan studi etnomusikolog tentang musik dalam ritual penyembuhan bersifat etnografis, dan menyoroti kaitan antara kepercayaan masyarakat pemilik musik akan kekuatan yang dimiliki oleh musik mereka dan diyakini mampu memberikan kesembuhan, misalnya tulisan David McAllester, *Peyote Music* (McAllester, 1949), dan tulisan Alan Merriam, *Ethnomusicology of the Flathead Indians* (Merriam, 1967).

Tulisan ini mencoba menyajikan sebuah fenomena musik dalam ritual penyembuhan, yakni *kêlèntangan* dalam upacara *bélian* suku Dayak Benuaq di Kalimantan Timur. Pertama-tama, penulis memaparkan secara singkat ritual *bélian sêntiu*. Setelah itu, untuk memahami kaitan antara musik dan ritual, penulis akan memperlihatkan posisi penyajian musik dalam rangkaian upacara dan memaparkan maknanya berdasarkan informasi etnografis yang diperoleh dari masyarakatnya.

Sekilas *Bélian Sêntiu*

Bélian merupakan kata yang sangat familiar bagi masyarakat Dayak di Kalimantan. Dayak Kanayatn di Kalimantan Barat menyebutnya dengan istilah *baliatn*, sementara masyarakat Dayak Bukit di Kalimantan Selatan dan Dayak Ngaju menyebutnya dengan *balian* (Schaler, 1963). Perbedaan istilah ini pada dasarnya terletak pada dialek bahasa yang digunakan masing-masing etnis. Secara etimologis, kata *bélian* berasal dari kata *lietn*, tuing atau betuhing, yang secara harafiah berarti berpantang atau tabu. Oleh karena itu, *bélian* merupakan serangkaian usaha yang bertujuan mencegah terjadinya musibah terhadap manusia dan lingkungannya atau usaha membebaskan diri dari belenggu penyakit yang selalu diakhiri dengan cara berpantang (Latief, 1996/1997: 28). Selain itu, *bélian*, dalam suku Dayak Benuaq dapat diartikan sebagai tarian dewa kenjong dewa yang disertai ilmu magis dan mantera-mantera atau doa yang dilakukan oleh dukun atau yang biasa disebut *Pêmêliatn*.

Dalam kehidupan masyarakat Dayak di Kalimantan, terdapat beragam *bélian* dengan kegunaannya yang beragam pula. Dalam masyarakat Benuaq saja, misalnya, dikenal beberapa jenis *bélian*, antara lain *bélian sêntiu*, *bélian sipung*, *bélian bawo*, *bélian kenjong dewa*, *bélian nalith tautn*, *bélian ngeragag*, *bélian banyakng*, dan *bélian melas anak*. Beragam *bélian* tersebut digunakan baik untuk keperluan-keperluan positif keperluan yang baik, dalam arti menolong, membantu, mengobati orang maupun untuk yang sifatnya negatif atau tergolong tindak kejahatan, contohnya menghancurkan kehidupan seseorang, membunuh seseorang dari jarak jauh atau yang dikenal dengan *parangmaya*, dan sebagainya. Pada prinsipnya, *bélian* merupakan



Gambar 1.
Pêmêliatn sedang melakukan
prosesi penyembuhan dalam
ritual *bélian sêntiu*
(Sumber: Eli Irawati)

cara yang diyakini dapat menghubungkan dunia manusia dengan para penguasa “dunia lain”, baik penguasa dunia atas maupun penguasa dunia bawah.

Bêlian dalam masyarakat Benuaq, pada praktiknya, adalah upacara ritual perdukunan dengan cara *Bêmêmang*, yakni semacam pembacaan mantera-mantera oleh *Pêmêliatn*, sembari ia sambil meliuk-liukkan badan seperti orang menari, diiringi oleh bunyi-bunyian *kêlêntangan*, dan melibatkan penggunaan berbagai macam sesaji sesuai dengan tujuan dilakukannya *bêlian* tersebut. (Wawancara dengan Bapak Jumran, 60 tahun, pemeliatn, 11 Juli 2011, di Desa Tanjung Isuy.) *Pêmêliatn* sendiri, oleh masyarakatnya, diyakini dapat menjadi perantara antara dunia realita dengan dunia metafisika dalam menyampaikan permintaan dan juga memohon petunjuk terkait hal-hal apa yang harus dilakukan oleh manusia.

Kêlêntangan* dalam Upacara *Bêlian Sêntiu

Tulisan ini akan berfokus pada *bêlian sêntiu*, yakni jenis *bêlian* yang bisa dikatakan paling sering dilaksanakan. Dalam bahasa Benuaq, *sêntiu* berasal dari kata *nyenteyau*, yang berarti penyelidikan terhadap berbagai macam penyakit yang diderita si sakit. Dalam pelaksanaannya, *Pêmêliatn* sebagai perantara upacara menyelidiki apa penyebab orang tersebut sakit dan kemudian mencari obat apa yang diyakini sesuai untuk menyembuhkan penyakit tersebut (Wawancara dengan Bapak Baslan, 65 tahun, ketua adat belian sentiu dan pemeliatn, 11 Juli 2011, di Desa Tanjung Isuy). Menurut mereka, hal ini telah diajarkan secara turun temurun, sudah dilakukan sejak zaman nenek moyang sampai sekarang, dan merupakan tradisi. Sebagai contoh, apabila si sakit menderita demam-panas, maka ia akan dibuatkan ramuan sesuai petunjuk dari wangsit yang didapat; *Pêmêliatn* pergi ke hutan di sekitar desa untuk mengambilkan dedaunan dan akar-akaran yang diperintahkan. Contoh lainnya, apabila seseorang jatuh sakit karena gangguan makhluk halus akibat melakukan hal-hal yang dilarang adat, misalnya menebang pohon yang dipercaya ada penunggunya, maka penyembuhan dilakukan dengan membuat sesajen lengkap yang telah diperintahkan sebagai cara meminta maaf kepada makhluk penunggu itu dan kemudian mengganti atau membuatkan tempat yang baru bagi penunggu tersebut.

Bêlian sêntiu, dengan demikian, dapat diartikan sebagai upacara ritual yang dilakukan oleh *Pêmêliatn*, dalam gerakan tarian magis yang diiringi *kêlêntangan*, untuk menyelidiki dan menyembuhkan segala macam penyakit, terutama yang diyakini disebabkan oleh gangguan makhluk halus atau gaib yang ada di sekitar. Ritual ini merupakan *bêlian* khusus untuk mengobati atau menyembuhkan berbagai macam penyakit selain juga sebagai upaya untuk menangkal wabah penyakit yang akan menyerang masyarakat setempat, terutama yang diyakini disebabkan oleh kutukan dan gangguan roh-roh jahat atau uwokng. Penyakit yang diyakini dapat disembuhkan dengan melakukan upacara *bêlian sêntiu* mulai dari berbagai macam penyakit “normal” seperti pusing, demam panas, pilek dan lain-lain, hingga penyakit yang bersifat kronis. Masyarakat lokal percaya bahwa semua penyakit memiliki obat karena sumbernya sama, yaitu akibat kelalaian manusia yang tidak menjaga keseimbangan hidup antara jasmani dan rohani.

Tahapan pelaksanaan upacara *bêlian sêntiu* secara garis besar dibagi menjadi tiga tahapan, yaitu (1) ngawat, (2) badasuq, dan (3) nyolukng samat. Seluruh tahapan tersebut menggunakan musik sebagai pengiringnya, yakni *kêlêntangan*. Tahapan-tahapan tersebut tidak harus dilakukan semua, karena apabila penyakit tersebut sudah bisa disembuhkan dengan tahapan pertama, maka penyelenggaraannya cukup sampai tahapan ngawat saja. Tetapi, apabila penyakit tersebut tidak kunjung sembuh setelah melalui tahapan pertama, maka semua tahapan yang ada harus dilaksanakan. Sebagai contoh kasus untuk melihat kaitan antara musik dan ritual penyembuhan, kali ini hanya akan diulas pada tahap ngawat. Tahap ini sendiri pada dasarnya terdiri dari sejumlah prosesi, yang akan dijelaskan dalam paragraf-paragraf berikut ini.

Ngawat, yang merupakan tahap awal dari rangkaian prosesi *bélian sêntiu*, berasal dari kata awat yang berarti memberi bantuan; jadi, ngawat adalah sebagai usaha awal *Pêmêliatn* untuk mengadakan hubungan langsung dengan makhluk-makhluk halus dan roh leluhur untuk meminta bantuan. Tujuannya adalah memohon petunjuk dari makhluk-makhluk halus dan roh leluhur agar dapat mengetahui penyebab seorang pasien jatuh sakit dan sekaligus meminta petunjuk obat atau ramuan apa yang harus diberikan agar penyakit tersebut dapat disembuhkan. Pelaksanaan ngawat menggunakan dua macam sesaji yaitu entaaq dan encaak - Entaaq dalam bahasa Dayak Benuaq berarti mentah atau belum masak, sehingga sesaji dan peralatan yang digunakan masih sangat sederhana. Sebagai contoh hiasan-hiasan daun kelapa yang terdapat di tempat upacara masih seperti warna aslinya dan hanya diberikan beberapa warna saja. Encaak sendiri berarti masak. Jadi, pada saat ini peralatan dan perlengkapan yang digunakan dalam upacara serba lengkap, misalnya sesaji yang dihadirkan sudah berupa makanan masak seperti tersedianya balai-balai dengan aneka rupa sesaji makanan masak seperti leput atau ketupat, leman, ayam tengtik atau ayam panggang, wajik, kue tumpi, tuang atau air tuak dan lain-lain. Ngawat yang selama beberapa hari biasanya delapan hari delapan malam selalu diiringi *kêlêntangan*.

Prosesi pertama dalam ngawat adalah narere, yang berarti dasar atau pokok. Pada bagian ini *Pêmêliatn* melakukan *Bêmêmang* yang menjadi dasar dari bagian-bagian yang lain. Prosesi narere dimulai dengan tindakan *Pêmêliatn* memakai pupur atau bubuy bura. Dalam bahasa Benuaq, bubuy berarti bedak dan bura berarti putih. Bedak ini terbuat dari beras yang terlebih dahulu direndam selama semalam dan kemudian ditumbuk serta dicampur dengan sedikit air kapur sirih. Bahan inilah yang kemudian dijadikan sebagai bedak atau bubuy bura dan diyakini berfungsi sebagai penolak bala. Setelah memakai bubuy bura, para *Pêmêliatn* duduk bersila di depan awir batu raja sebagai kendaraan untuk menuju ke alam gaib dan juga memeriksa semua sesaji yang diperlukan dalam upacara tersebut.

Sebelum *Kêlêntangan* dibunyikan, para pemainnya mempersiapkan diri dengan memakai pakaian adat walaupun tidak lengkap; cukup memakai tutup kepala atau ikat puakng yang terbuat dari tenun ikat ulap doyo atau memakai pakaian doyo. Tidak ada ketentuan khusus yang mengatur pakaian para penu'ung. Setidaknya salah satu dari ketiga atau keempat penu'ung sudah ada yang mewakili mengenakan pakaian adat Dayak Benuaq. Setelah semua perlengkapan dan peralatan yang dibutuhkan sudah tersedia, *Pêmêliatn* secara bergantian meniupkan sepui (alat seperti peluit yang terbuat dari taring binatang). Sepui merupakan warisan dari para leluhur Dayak Benuaq, oleh karena itu sangat dijaga keberadaannya. Sepui dibunyikan sebanyak tiga kali sebagai pertanda akan dimulainya upacara *bélian sêntiu* dan juga sebagai pertanda bagi para pemain *kêlêntangan* agar segera bersiap-siap mengiringi *Pêmêliatn* yang akan melakukan proses pengobatan. Tiupan sepui dimulai dari pemimpin *bélian* atau guruq, baru kemudian bergantian diikuti para prajiq atau murid laki-laki, sementara para *Pêmêliatn* bawe terlihat mempersiapkan sesaji yang diletakkan di bawah awir batu raja.

Setiap kali sesudah sepui ditiup, alat itu selalu disentuh ke telinga kanan dan kiri *Pêmêliatn*. Hal ini diyakini dapat memudahkan *Pêmêliatn* untuk mendengar bisikan dari makhluk halus. Setelah itu, pemimpin *Pêmêliatn* melakukan *Bêmêmang*, yakni alunan mantera dalam vokal sederhana, yang diikuti oleh seluruh *Pêmêliatn* laki-laki dan wanita dengan melodi, irama dan kata-kata yang sama persis dengan pemimpin *Pêmêliatn*. Tidak semua masyarakat Dayak Benuaq mengerti bahasa yang digunakan dalam *Bêmêmang*, karena bahasa yang digunakan adalah campuran dengan bahasa suku Dayak Apo Kayan di Kalimantan Tengah. Cuplikan salah satu *Bêmêmang* yang didapatkan dari guruq *bélian* adalah sebagai berikut:

Kabea leleo e jaka hawa ya
Puti erode jaka hawa hai i ya

(Terjemahan bebas: Ayo saudara-saudara semua Kita berkumpul di tempat ini untuk mengadakan acara persembahan untuk para makhluk halus dan leluhur.)

Eli Irawati
Musik dan Ritual
Penyembuhan
Kèlèntangan dalam
Upacara *Bélian Sèntiu*
Suku Dayak Benuaq

Jika disajikan dengan nada-nada dan dalam bentuk notasi, kurang lebih seperti berikut ini:

Dinyanyikan oleh *guruq belian*

Ka bc a lc lc o c ja ka ha wa ya

Pu ti e ro de ja ka ha wa hai i ya

Dinyanyikan bersama oleh *prajiq*

Ka be hee e le le o we ya ja ka ha wa ya

pu ti e ro de ja ka ha wa hai i ya

201

Notasi 1.

Cuplikan *Bêmêmang* dalam *Bélian Sèntiu* yang ditranskripsikan dengan pendekatan Notasi Musik Barat
(Dibuat oleh Eli Irawati)

Bêmêmang di atas dilantunkan berulang-ulang dan diikuti oleh para *pêmêliatn* atau prajiq, baik laki-laki maupun perempuan, dengan cara yang sama. Hali ini dimaksudkan untuk mengundang atau memberitahu makhluk halus dan roh-roh leluhur yang ada di sekitar mereka bahwa *bélian* akan segera dimulai. *Bêmêmang* atau nyanyian mantera tersebut dilantunkan kurang lebih lima belas menit atau tergantung dari perintah sang guruq *bélian*. *Bêmêmang* ini bertujuan untuk membangunkan kekuatan-kekuatan gaib agar datang ke tempat upacara dan disuruh berkumpul di dalam penyempaytn (tempat sesaji yang di dalamnya terdapat beras warna putih, kuning dan merah) yang telah disediakan. *Bêmêmang* yang dilantunkan mereka dapatkan secara turun temurun dari para leluhur, sehingga tidak bisa diberikan semua kepada orang yang belum lulus menjalani ritual sebagai seorang *pêmêliatn*. Setelah *Bêmêmang* selesai dilakukan, barulah para *pêmêliatn* berdiri dan terlihat menggerakkan kakinya sebagai tanda atau instruksi kepada para *penu'ung* untuk segera memainkan instrumennya. Mula-mula pemain instrumen *kèlèntangan*, sebagai pemimpin, memainkan melodi yang diminta oleh *pêmêliatn* dan tidak lama kemudian diikuti pemain gitar dan genikng mengikuti melodi yang dimainkan *kèlèntangan*.

Pada saat ini, *kèlèntangan* dimainkan dengan tempo cepat dan keras. Hal ini bermaksud untuk memberitahu masyarakat setempat bahwa sedang ada upacara *bélian* dan sekaligus sebagai undangan bahwa upacara sudah dimulai dan mengharap agar masyarakat sekitar segera hadir di tempat upacara. Setelah musik dimainkan kurang lebih setengah jam dengan pola melodi, tempo, dan ritme yang sama, dengan instruksi dari *pêmêliatn*, tetabuhan dihentikan sejenak. Kemudian, untuk memulai tahapan upacara *bélian sèntiu*, sang guruq *bélian* mulai memerintahkan para pembantunya untuk mempersiapkan sesajian dan diletakkan di samping awir batu raja. *Bêmêmang* dilantunkan kembali, namun kali ini tidak diikuti para prajiq; hanya sang guruq *bélian* sendiri yang melantunkannya. Ini diyakini dapat mengundang dan memberitahu segala makhluk halus dan roh leluhur bahwa upacara telah dimulai.

Selang beberapa saat kemudian, *kèlèntangan* dipersilahkan untuk dibunyikan kembali dengan melodi dan tempo yang sama. *Pêmêliatn* kembali menari sambil menggerakkan engkirik untuk mengusir makhluk halus yang jahat agar tidak mengganggu tempat upacara. *Pêmêliatn* terlihat berkonsentrasi sambil memegang awir batu raja dengan diiringi tabuhan *kèlèntangan*. Mulut *pêmêliatn* komat-kamit melakukan *Bêmêmang* untuk mengusir makhluk halus yang jahat. Pada saat *Bêmêmang* dilantunkan, *pêmêliatn* terlihat mulai menyatukan pikiran, rasa dan

jiwanya kepada penguasa alam semesta dan mulai memasuki dunia alam gaib. Perlahan gerakan tubuh *pêmêliatn* mulai berputar-putar dan *kêlêntangan* terus dimainkan mengikuti gerakan tubuh *pêmêliatn*. Semakin lama tempo permainan semakin cepat dan dinamikanya semakin keras. Hal ini dimaksudkan untuk memberi kekuatan spritual dan membantu konsentrasi *pêmêliatn* agar tetap fokus dan menjaga konsentrasinya sehingga tidak terganggu dengan keadaan sekitarnya.

Prosesi selanjutnya adalah bejajuruq la mo, yakni ketika *pêmêliatn* diyakini terbang ke atas atau ke alam gaib bersama para makhluk halus yang telah datang pada saat upacara narere. Bejajuruq sendiri berarti terbang, sedangkan la mo berarti ke atas. Pada saat ini, *pêmêliatn* dan makhluk halus diyakini terbang menelusuri alam gaib untuk sampai di tempat tujuan yaitu puncutn jaa jatus (tempat tertinggi penguasa para roh leluhur dan makhluk halus). Bejajuruq la mo biasanya ditandai dengan posisi *pêmêliatn* berdiri di bawah awir batu raja (jalan menuju alam gaib yang berbentuk pohon buatan yang dipenuhi kain warna-warni) sambil memegang salah satu kain yang tergantung dan melakukan *Bêmêmang* untuk persiapan terbang bersama asap kemenyan yang mengepul ke udara.

Pada saat ini, *kêlêntangan* yang mengiringi *pêmêliatn* terkesan monoton dan tempo permainannya sedang. Dalam tahapan ini *kêlêntangan* dimainkan cukup lama, tetapi dengan melodi dan pola yang sama. Hal ini dilakukan karena perjalanan mencapai tujuan melewati beberapa pintu alam gaib dan di setiap pintu tersebut, si *pêmêliatn* harus meminta izin kepada masing-masing penjaganya. Setelah dirasa cukup, *pêmêliatn* menginstruksikan pemain *kêlêntangan* untuk berhenti sejenak, kemudian digantikan dengan sulikng dewa dan gimar. Hal ini sesuai dengan petunjuk atau permintaan makhluk halus untuk menampilkan variasi melodi yang berbeda dan tempo yang lambat serta sekaligus membangun suasana yang berbeda untuk mengiringi *pêmêliatn* terbang ke alam gaib dengan dikawal makhluk halus yang dipanggil tadi. Sulikng dewa dipilih karena dari karakter suara dan melodi yang dihasilkan dapat menciptakan suasana yang berbeda, yaitu sakral atau magis, sehingga sesuai untuk mengiringi mereka terbang ke alam gaib bersama kepulan asap kemenyan.

Sebelum menuju puncutn jaa jatus, tempat yang harus dilewat *pêmêliatn* adalah pantiq papan longan (bumbungan atap), nawang langit (pintu langit), dan bawo langit (langit tertinggi). Setiap sampai di salah satu tempat, *pêmêliatn* berhenti sebentar untuk meminta izin. Setiap proses pemberhentian dilakukan dengan memberi kode kepada para penu'ung untuk berhenti sejenak. Ketika *kêlêntangan* berhenti dimainkan, *pêmêliatn* membaca *Bêmêmang*. Setelah selesai, *kêlêntangan* dipersilahkan untuk dibunyikan kembali. Setelah sampai di puncutn jaa jatus atau puncak tertinggi tempat tinggal makhluk halus dan roh-roh leluhur, *pêmêliatn* kembali membaca *Bêmêmang*. Hal ini dimaksudkan agar para penguasa alam gaib berkenan turun ke bawah bersama *pêmêliatn* untuk membantu mengobati orang yang sakit tadi. Perjalanan mereka turun kembali ke dunia manusia melewati tempat-tempat yang dilewati sebelumnya. Setelah berkumpul, para penguasa alam gaib diminta menuju ke penyempayatn untuk menyantap jamuan sesaji yang telah dipersiapkan. Pada saat ini, musik *kêlêntangan* dimainkan dengan tempo sedang yang konstan, karena pada prinsipnya musik tersebut merupakan kendaraan yang mengiringi perjalanan dari awal keberangkatan menjemput para makhluk halus dan roh-roh leluhur, lalu membawa mereka ke dunia manusia. Oleh karena itu, seperti halnya manusia berkendara, iringan harus dengan tenang, berhati-hati dalam memperhatikan setiap rambu-rambu lalu lintas, sehingga dapat sampai ke tempat tujuan dengan selamat.

Setelah para makhluk halus dan roh-roh leluhur diyakini sampai di alam manusia dan menyantap hidangan yang telah disediakan, mereka disuguhi tarian yang diikuti oleh semua *pêmêliatn* baik laki-laki maupun perempuan sambil mengelilingi awir batu raja, dan biasanya ini dilakukan sambil menggendong tengkorak leluhur. Hal ini dimaksudkan sebagai penghormatan

sekaligus ucapan selamat datang serta juga persembahkan hiburan sebelum mereka membantu *pêméliatn* menyembuhkan penyakit. Untuk mengiringi tarian, *kèlèntangan* dimainkan dengan keras dan bersemangat, tetapi tetap disesuaikan dengan gerakan para *pêméliatn*. Prosesi ketiga dalam ngawat adalah bakawat, yakni ketika *pêméliatn* mencapai keadaan trance, yang memutuskan hubungan dirinya dengan sekelilingnya. Akan tetapi, trance di sini bukan berkesan emosional, menentang logika, atau, seringkali tanpa kontrol. Situasi trance di dalam upacara *bélian sèntiu* tersebut berarti transit atau peralihan dari diri kondisi semula yang sadar di dunia nyata manusia ke dalam keadaan lain, yaitu ketika *pêméliatn* sudah memasuki dunia gaib yang tidak bisa dijelaskan secara rinci bagaimana proses terjadinya.

Kèlèntangan dimainkan dengan sedikit pengembangan motif melodi dengan cara improvisasi secara spontan. Musik dimainkan dengan tempo sedang, lalu perlahan semakin cepat mengikuti gerakan *pêméliatn* yang juga semakin kencang, berputar-putar sebagai pertanda bahwa ia mulai dirasuki makhluk halus yang telah hadir tersebut. Pada tahap ini, hubungan obyek luar (lingkungan sekitar) dengan *pêméliatn* terputus beberapa saat, karena ia sudah berada di alam gaib untuk bertemu dan berkomunikasi dengan makhluk-makhluk halus dan roh-roh leluhur untuk meminta bantuan mereka melakukan proses nyenteyau terhadap orang yang sakit.

Nyenteyau adalah proses untuk mendeteksi penyakit apa yang menyerang si pasien dan berusaha mengobati dengan bantuan makhluk halus yang diundang tadi. Proses nyenteau dilakukan dengan cara orang yang sedang sakit tersebut ditutup dengan tikar lampin (tikar yang terbuat dari rotan). *Pêméliatn* masuk ke dalam tikar lampin tersebut sambil menggerakkan kaki dan membunyikan engkirik. Di dalam lampin, *pêméliatn* melakukan pendeteksian terhadap jenis penyakit apa yang menyebabkan orang tersebut jatuh sakit dan sekaligus berdialog dengan makhluk halus untuk mengetahui jenis pengobatan seperti apa yang cocok untuk menyembuhkannya. Pada saat ini, *pêméliatn* diyakini sudah dirasuki makhluk halus, sehingga ia berada di alam bawah sadar dan sudah tidak tahu apa yang sedang ia lakukan karena seluruh aktivitasnya sudah dikendali-kan makhluk halus yang merasukinya.

Selang beberapa waktu kemudian *pêméliatn* keluar dari tikar lampin, dan sesuai dengan petunjuk yang didapat pada saat melakukan nyenteau, orang sakit tersebut mulai diobati dengan cara diberikan ramuan berupa daun-daunan seperti daun kapeer, daun pisang, daun kerehau dan jenis daun hutan yang lain. Semua dedaunan tersebut lalu diremas-remas sampai mengeluarkan air. Air inilah yang diusapkan ke seluruh tubuh orang yang sakit sambil memeriksa dan mengobati mulai dari kepala, badan hingga kaki. Pada saat melakukan proses pengobatan, *pêméliatn* terlihat sangat khusuk dengan diiringi oleh *kèlèntangan* dan juga alunan *Bêmêmang* yang dilantunkan oleh *pêméliatn*.

Salah satu unsur penting dalam tahapan bakawat adalah memanjatkan doa kepada Sang Pencipta atau Lahtala sebagai satu-satunya penguasa di jagat raya, baik itu alam atas ataupun alam bawah. Doa adalah permohonan untuk suatu pengharapan, permintaan, atau pujian yang ditujukan kepada Tuhan. Dalam konteks upacara *bélian sèntiu*, semua doa tentunya ditujukan kepada roh leluhur, dewa-dewa, dan makhluk halus, yang diwujudkan dalam kalimat-kalimat *Bêmêmang* yang diucapkan oleh *pêméliatn*. Doa-doa berbentuk *Bêmêmang* digunakan sebagai sarana pemusatan pikiran dan perhatian kepada Sang Pencipta yang menguasai segalanya. Harapannya adalah agar orang yang sakit diberikan kesembuhan dan keluarga yang menyelenggarakan diberikan keselamatan, serta juga memohon agar orang-orang yang menghadiri upacara tersebut mendapat berkah dan pahala. *Bêmêmang* dilantunkan dengan sangat khusyuk oleh *pêméliatn* sehingga memunculkan kesan magis yang diyakini dapat mengeluarkan kekuatan-kekuatan atau energi positif yang berkhasiat menyembuhkan berbagai macam penyakit. Masyarakat Dayak Benuaq berpendapat bahwa penyakit apapun

dapat disembuhkan dengan ritual *bélian sêntiu*, karena penyakit-penyakit memiliki asal yang sama, yaitu dari Tuhan, sehingga semuanya harus dikembalikan lagi kepada-Nya lewat perantara makhluk-makhluk halus dan roh-roh leluhur.

Setelah memercikkan air yang berasal dari dedaunan, *pêmêliatn* menemukan titik tempat pada tubuh si sakit yang dianggap ada penyakitnya. Titik atau tempat tersebut diberikan tekanan atau fokus yang lebih dibanding bagian-bagian tubuh lainnya dan penyakit segera dikeluarkan oleh *pêmêliatn*. Pada saat ini, biasanya ada benda yang keluar dari tubuh pasien, baik secara langsung maupun melalui mimpi. Benda-benda inilah yang dianggap menjadi penyebab penyakit, yang diyakini berasal dari teluh atau santet makhluk halus. Untuk melancarkan prosesi bakawat, ada beberapa makhluk halus yang diundang langsung untuk membantu *pêmêliatn* menyembuhkan penyakit. Saat bakawat, semua orang yang terlibat harus benar-benar peka dan memperhatikan instruksi dari *pêmêliatn*, terutama para asisten *pêmêliatn* (biasanya para kaum ibu) dan juga para pemain *kêlêntangan*. Para pembantu harus siap dan sigap untuk diperintah mengambil beberapa peralatan ataupun sesaji yang dibutuhkan dan segera meletakkan dan memberikannya kepada *pêmêliatn*. Demikian pula para pemain *kêlêntangan*, harus segera menyesuaikan iringan atau pola tabuhan sesuai dengan permintaan *pêmêliatn*.

Pada tahap bakawat, peranan *kêlêntangan* sebagai bagian upacara yang mengiringi *pêmêliatn* melakukan proses penyelidikan sekaligus menyembuhkan penyakit sangat dominan. Hal ini antara lain terlihat dari dibunyikannya *kêlêntangan* hampir dari awal hingga akhir dengan tempo cepat dan dinamika yang keras, sehingga para pemain dituntut untuk bisa merasakan dan peka terhadap apa yang diperintahkan dan apa yang dilakukan *pêmêliatn*. Setelah bakawat, tahapan selanjutnya adalah ngasi ngado, yaitu proses permintaan belas kasihan dan pemberian persembahan tertentu kepada makhluk halus yang telah mencelakai orang yang sakit. Biasanya persembahan berbentuk hewan tertentu seperti ayam, babi, dan kerbau. Namun, pada waktu penulis melakukan observasi di lapangan, hewan yang dipersembahkan hanya babi dan ayam, sebab penyakit yang diderita pasien tidak begitu parah dan hanya melewati satu tahapan saja.

Persembahan dilakukan dengan membunuh babi dan ayam dengan cara ditombak untuk membuang sial agar orang yang sakit beserta keluarganya tidak tertimpa musibah lagi. Persembahan ini juga menjadi tanda bahwa pihak penyelenggara telah menepati janji dan memberikan hewan kurban sebagai persembahan agar tali janji antara pihak penyelenggara dan makhluk halus segera diputus. Cuplikan *Bêmêmang* yang dilafalkan oleh guruq *bélian* adalah sebagai berikut.

Puti sentanan lati, lomug sentanan munan, nguas taliq teliut genikng, uwe telenten tajau, taliq sului sulau uwe salimat gantar nulakng apetn katauq ayakng ka panai.

(Terjemahan bebas: Persembahan ini adalah sebagai bukti bahwa pihak keluarga ingin membayar janji dan menepati janji-janji kepada makhluk halus, jadi mohon agar makhluk halus segera melepaskan ikatan perjanjian tersebut dan segera diberi kesembuhan.)

Setelah *Bêmêmang*, *pêmêliatn* melanjutkan prosesi dengan mengambil hewan seperti ayam dan babi lalu membawanya mengelilingi awir batu raja sebagai tanda bahwa hewan tersebut akan dijadikan persembahan kepada makhluk halus dan roh-roh leluhur. Pada tahapan ngasi ngado, *kêlêntangan* dimainkan dengan tempo agak lambat jika dibandingkan dengan yang dimainkan dalam bakawat dan dinamikanya pun lebih pelan. Pada tahapan ini, *kêlêntangan* difungsikan untuk mengiringi guruq *pêmêliatn* yang menari-nari sambil membawa ayam dan darah babi untuk dipersembahkan kepada makhluk halus yang telah membantu proses penyembuhan sekaligus memutus janji yang telah disepakati sebelumnya. Sementara itu, para praji dan *pêmêliatn* bawe menari sembari membawa nampan atau anjat yang berisi kain warna-warni peninggalan leluhur dan tengkorak atau tulang belulang leluhur yang sebelumnya

diletakkan di dalam lungun. Hal ini mereka lakukan dengan pola lantai menyerupai huruf “O” dan mengelilingi awir batu raja berulang-ulang sebagai ucapan terimakasih kepada makhluk halus dan roh-roh leluhur yang telah membantu.

Selang beberapa saat, guruq *bêlian* memerintahkan para penu’ung untuk berhenti sejenak, karena *Bêmêmang* akan dilantunkan lagi. Setelah *Bêmêmang* selesai dilantunkan, *kêlêntangan* dipersilahkan untuk kembali dimainkan. Ngasi ngado bertujuan agar makhluk-makhluk halus dan roh-roh leluhur mau membersihkan diri orang yang sakit dari segala penyakit dan pengaruh jelek makhluk halus. Selain dengan membunuh hewan kurban babi dan ayam, *pêmêliatn* juga mempersiapkan satu baskom air yang berisi pengasi (satu ikat kembang yang terdiri dari berbagai jenis kembang seperti kembang kepanggir, bungaq/daun tomat dan lain-lain). Air dari baskom yang berisi bunga dan darah dari hewan-hewan yang dikurbankan tadi dipercikkan ke tubuh si sakit dari ujung rambut sampai ujung kaki dengan menggunakan daun kapeer.

Prosesi selanjutnya adalah *nyalolo*, yang berasal dari kata *salolo*, yaitu selembur daun pisang yang dibelah-belah dan diremas-remas dan digunakan sebagai alat yang diyakini dapat menghapus pengaruh jahat. Jadi, *nyalolo* adalah salah satu proses menghapus atau menyapu segala macam penyakit dari pengaruh jahat dari mulakng (makhluk halus) yang diketahui pada saat upacara bakawat tadi. Selain itu, untuk orang yang sakit demam, sangat cocok sekali apabila diberikan air dari remasan daun pisang karena dapat menurunkan panas atau tekanan darahnya. Hal ini sesuai dengan ilmu pengobatan yang diwariskan secara turun temurun dan juga bisikan yang didapat *pêmêliatn* saat acara bakawat tadi. *Bêmêmang* kembali terdengar. Cuplikan *Bêmêmang* yang dilantunkan oleh guruq *bêlian* adalah sebagai berikut.

Tokatn tongkok tukak rupai rang rangan
Malapm rori tokatn nahui
Turak rupainya ranteloi

(Terjemahan bebas: *Pêmêliatn* mengatakan pada orang yang datang bahwa pada malam ini kita, *pêmêliatn*, dan makhluk halus akan istirahat sejenak dan akan dilanjutkan besok.)

Setelah *Bêmêmang* selesai dilantunkan, *kêlêntangan* dimainkan kembali dan prosesinya selanjutnya hampir sama dengan ngasi ngado. Peranan para *pêmêliatn* sangat mendominasi, sedangkan *kêlêntangan* dimainkan dengan menunggu perintah dari *pêmêliatn* untuk mengiringi dan membentuk suasana yang sakral. Alunan *kêlêntangan* terasa damai menyejukkan hati dan perlahan *pêmêliatn* melakukan pembersihan jiwa orang yang sakit dengan cara mengusapkan dan memercikkan air hasil remasan daun pisang ke tubuh si sakit itu. Hal ini mempunyai arti bahwa air merupakan sumber kehidupan dan daun pisang dipilih atas perintah dari makhluk halus dan roh-roh leluhur.

Tahap terakhir dari prosesi ngawat adalah tangai. Pada saat ini, *pêmêliatn* melantunkan *Bêmêmang* dan segera mengembalikan para makhluk halus yang hadir ke tempat semula serta tidak lupa mengucapkan terimakasih atas segala bantuannya. Saat tangai, semua orang yang terlibat terlihat lega, senang dan puas dengan upacara yang dilaksanakan, karena semuanya berjalan lancar dan orang yang sakit tersebut dapat disembuhkan. *Pêmêliatn* kemudian berkonsentrasi melantunkan *Bêmêmang* penutup, dan sesuai instruksi *pêmêliatn*, *kêlêntangan* dimainkan dengan tempo sedang untuk mengiringi. *Bêmêmang* terakhir dilantunkan sebagai tanda bahwa upacara *bêlian sêntiu* telah selesai sesuai dengan aturan dan tata cara yang telah diajarkan leluhur, dan sekaligus menganjurkan atau pengarahan kepada siapa saja apabila ingin jadi *pêmêliatn* maka alangkah baiknya apabila dia belajar melalui seorang guru, agar dapat dibimbing dalam menjalani prosesnya. Setelah *Bêmêmang* penutup selesai, perlahan *kêlêntangan* dimainkan seperti pada prosesi narere, yakni dengan tempo cepat dan dinamika yang keras, sesuai dengan gerakan *pêmêliatn*. Untuk meluapkan ekspresi tersebut, mereka

biasanya mengada-kan acara belimbur atau siram-siraman menggunakan air sisa upacara yang terlebih dahulu diberi doa *Bêmêmang* oleh para *pêmêliatn*.

Belimbur sendiri adalah proses pembersihan dengan cara menyiramkan air ke semua orang yang berada di tempat upacara, baik itu para *pêmêliatn*, pihak penyelenggara, pengugu ramu, penu'ung, dan partisipan upacara. Belimbur diyakini dapat menghilangkan pengaruh jahat yang melingkupi tempat dan orang yang hadir dan segera berganti dengan pengaruh baik yang membawa keselamatan serta keberkahan bagi mereka yang menghadiri prosesi *bêlian* ini dari awal sampai akhir. Tabel 1 menyajikan garis besar pelaksanaan ngawat dan posisi *kêlêntangan* dalam jalannya ritual itu.

| Prosesi | <i>Kêlêntangan</i> dan Iringan Lainnya |
|----------------------------------|--|
| <i>Narere</i> | <p><i>Narere</i> berarti dasar atau pokok dalam pelaksanaan upacara <i>belian sentiu</i> dan pada bagian ini <i>pêmêliatn</i> melakukan <i>bêmêmang</i> yang menjadi dasar dari bagian-bagian yang lain. <i>Kêlêntangan</i> belum dibunyikan, sementara para pemainnya mempersiapkan diri.</p> <p>Setelah semua perlengkapan dan peralatan yang dibutuhkan tersedia, <i>pêmêliatn</i> secara bergantian meniupkan <i>sepui</i> sebanyak tiga kali. Tiupan <i>sepui</i> dimulai dari pemimpin <i>belian</i> atau <i>guruq</i>, baru kemudian bergantian diikuti para <i>prajiq</i> atau murid laki-laki. Setelah itu, pemimpin <i>pêmêliatn</i> melakukan <i>bêmêmang</i>, kemudian diikuti oleh seluruh <i>pêmêliatn</i> laki-laki dan wanita dengan melodi, irama dan kata-kata yang sama persis dengan pemimpin <i>pêmêliatn</i>.</p> <p>Setelah <i>bêmêmang</i> selesai dilakukan, baru lah para <i>pêmêliatn</i> berdiri dan terlihat menggerakkan kakinya sebagai tanda atau instruksi kepada para <i>penu'ung</i> untuk segera memainkan instrumennya. Mula-mula pemain instrumen <i>kêlêntangan</i>, sebagai pemimpin, memainkan melodi yang diminta oleh <i>pêmêliatn</i> dan tidak lama kemudian diikuti pemain <i>gimar</i> dan <i>genikng</i> mengikuti melodi yang dimainkan <i>kêlêntangan</i>.</p> <p>Setelah musik dimainkan kurang lebih setengah jam dengan pola melodi, tempo, dan ritme yang sama, dengan instruksi dari <i>pêmêliatn</i>, tetabuhan dihentikan sejenak. <i>Bêmêmang</i> dilantunkan kembali, namun kali ini tidak diikuti para <i>prajiq</i>; hanya sang <i>guruq belian</i> sendiri yang melantunkannya.</p> <p>Selang beberapa saat kemudian, <i>kêlêntangan</i> dipersilahkan untuk dibunyikan kembali dengan melodi dan tempo yang sama.</p> <p><i>Pêmêliatn</i> berkonsentrasi sambil memegang <i>awir batu raja</i> dengan diiringi tabuhan <i>kêlêntangan</i>. Mulut <i>pêmêliatn</i> komat-kamit melakukan <i>bêmêmang</i> untuk mengusir makhluk halus yang jahat.</p> <p>Perlahan gerakan tubuh <i>pêmêliatn</i> mulai berputar-putar dan <i>kêlêntangan</i> terus dimainkan mengikuti gerakan tubuh <i>pêmêliatn</i>.</p> |
| <i>Bejajuruq</i> <i>La Mo</i> | <p><i>Kêlêntangan</i> yang mengiringi <i>pêmêliatn</i> terkesan monoton dan tempo permainannya sedang. Dalam tahapan ini <i>kêlêntangan</i> dimainkan cukup lama, tetapi dengan melodi dan pola yang sama.</p> <p>Setelah dirasa cukup, <i>pêmêliatn</i> menginstruksikan pemain <i>kêlêntangan</i> untuk berhenti sejenak, kemudian digantikan dengan <i>sulikng dewa</i> dan <i>gimar</i>.</p> <p>Sebelum menuju <i>puncutn jaa jatus</i>, <i>pêmêliatn</i> melewati <i>pantiq papan longan</i>, <i>nawang langit</i>, dan <i>bawo langit</i>. Setiap sampai di salah satu tempat, <i>pêmêliatn</i> berhenti sebentar untuk meminta izin. Setiap proses pemberhentian dilakukan dengan memberi kode kepada para <i>penu'ung</i> untuk berhenti sejenak. Ketika <i>kêlêntangan</i> berhenti dimainkan, <i>pêmêliatn</i> membaca <i>bêmêmang</i>. Setelah selesai, <i>kêlêntangan</i> dipersilahkan untuk dibunyikan kembali.</p> <p>Setelah sampai di <i>puncutn jaa jatus</i> atau puncak tertinggi tempat tinggal makhluk halus dan roh-roh leluhur, <i>pêmêliatn</i> kembali membaca <i>bêmêmang</i>.</p> <p><i>Pêmêliatn</i> kembali atau turun dari <i>puncutn jaa jatus</i>, bersama-sama dengan makhluk halus dan roh-roh leluhur. <i>Kêlêntangan</i> dimainkan dengan tempo sedang yang konstan.</p> |

| | |
|---------|---|
| | Setelah para makhluk halus dan roh-roh leluhur diyakini sampai di alam manusia dan menyantap hidangan yang telah disediakan, mereka disuguhi tarian yang diikuti oleh semua <i>pêmêliatn</i> baik laki-laki maupun perempuan sambil mengelilingi <i>awir batu raja</i> , dan biasanya ini dilakukan sambil menggendong tengkorak leluhur. Hal ini dimaksudkan sebagai penghormatan sekaligus ucapan selamat datang serta juga persembahan hiburan sebelum mereka membantu <i>pêmêliatn</i> menyembuhkan penyakit. Untuk mengiringi tarian, <i>kêlêntangan</i> dimainkan dengan keras dan bersemangat, tetapi tetap disesuaikan dengan gerakan para <i>pêmêliatn</i> . |
| Bakawat | <i>Kêlêntangan</i> dimainkan dengan sedikit pengembangan pola melodi dengan cara improvisasi secara spontan. Musik dimainkan dengan tempo sedang, lalu perlahan semakin cepat mengikuti gerakan <i>pêmêliatn</i> yang juga semakin kencang, berputar-putar sebagai pertanda bahwa ia mulai dirasuki makhluk halus yang telah hadir tersebut. Salah satu tahap dalam <i>bakawat</i> adalah <i>nyenteyau</i> atau mendeteksi penyakit. Pada saat melakukan proses pengobatan, <i>pêmêliatn</i> diiringi oleh <i>kêlêntangan</i> dan juga alunan <i>bêmêmang</i> yang dilantunkan oleh <i>pêmêliatn</i> . Pada tahapan <i>ngasi ngado</i> , <i>kêlêntangan</i> dimainkan dengan tempo agak lambat jika dibandingkan dengan yang dimainkan dalam <i>bakawat</i> dan dinamikanya pun lebih pelan. Selang beberapa saat, <i>guruq belian</i> memerintahkan para <i>penu'ung</i> untuk berhenti sejenak, karena <i>bêmêmang</i> akan dilantunkan lagi. Setelah <i>bêmêmang</i> selesai dilantunkan, <i>kêlêntangan</i> dipersilahkan untuk kembali dimainkan. |
| Tangai | <i>Pêmêliatn</i> melantunkan <i>bêmêmang</i> penutup, dan sesuai instruksi <i>pêmêliatn</i> , <i>kêlêntangan</i> dimainkan dengan tempo sedang untuk mengiringi. <i>Bêmêmang</i> terakhir dilantunkan sebagai tanda bahwa upacara <i>belian sentiu</i> telah selesai. Setelah <i>bêmêmang</i> penutup selesai, perlahan <i>kêlêntangan</i> dimainkan seperti pada prosesi <i>narere</i> , yakni dengan tempo cepat dan dinamika yang keras, sesuai dengan gerakan <i>pêmêliatn</i> . |

Tabel 1.
Kêlêntangan dalam
prosesi *Ngawat*,
upacara *Belian*
Sentiu
(Dibuat oleh
Eli Irawati)

Berdasarkan uraian tentang sajian *kêlêntangan* dalam tahap *ngawat* yang merupakan bagian pertama upacara *belian sentiu*, maka dapat diambil beberapa kesimpulan sementara musik dan ritual penyembuhan, khususnya untuk kasus yang dibahas di sini. Pertama, bisa dikatakan bahwa masyarakat Dayak Benuaq meyakini bahwa mereka bisa turut "mentagur" atau "mengendalikan" sebagian fenomena dalam kehidupan, misalnya mengendalikan roh-roh untuk ikut menyembuhkan mereka yang sakit. Dengan demikian, dalam kasus *belian sentiu*, pada tataran tertentu bisa dipandang bahwa penyakit bukanlah sesuatu yang alami (baca: "ditakdirkan"), melainkan terjadi karena gangguan kekuatan-kekuatan negatif. Oleh karena itu, orang Dayak Benuaq berusaha mendatangkan kekuatan lain yang dianggap mampu mengusir kekuatan jahat penyebab penyakit itu. Kedua, musik —dalam hal ini *kêlêntangan*— dalam masyarakat dayak Benuaq diyakini memiliki kemampuan untuk mengantarkan atau menjadi media yang bisa membantu membangun hubungan antara manusia dengan dunia lain yang mereka yakini ada. Ini sejalan dengan yang diungkapkan oleh benjamin Koen (2002:2), bahwa musik seringkali dijadikan jembatan yang menghubungkan fisik dan spiritual dan menjadi komponen yang paling vital dalam praktik upacara penyembuhan.

Dengan demikian, bisa dikatakan bahwa musik, untuk kasus-kasus ini, bisa dianggap "suci" atau "sakral". Ketiga, musik memiliki fungsi yang tidak melulu berkenaan dengan hiburan. Dalam kasus ini, musik dianggap sebagai sesuatu yang lebih dari sekedar bunyi-bunyian yang bisa dinikmati oleh manusia saja, melainkan juga bisa menjadi sajian bagi kekuatan-kekuatan non-manusia. Oleh karena itu, untuk memahami kaitan antara musik dan penyembuhan, perlu juga terlebih dahulu dipahami konsep-konsep kosmologis dan religi masyarakat yang bersangkutan.

Kesimpulan

Praktik-praktik penyembuhan tradisional yang melibatkan musik merupakan fenomena yang banyak dijumpai dalam masyarakat dan kebudayaan di dunia. Di satu sisi, ini menunjukkan bahwa musik, sebagai salah satu aspek kebudayaan, memang diciptakan untuk memenuhi kebutuhan manusia, termasuk kebutuhan akan kesehatan dan kesembuhan. Di sisi lain, ini memperlihatkan peluang untuk melakukan studi-studi medis terhadap kaitan antara musik dan penyembuhan. Tulisan ini pada dasarnya diharapkan bisa menjadi pemicu munculnya penelitian-penelitian komprehensif tentang musik dan penyembuhan, dengan fokus pada aspek-aspek musikal tertentu, misalnya ostinato melodi, ritme, timbre atau warna suara, yang kemungkinan memiliki pengaruh terhadap fisik dan psikis seseorang.

Daftar Pustaka

- Koen, Benjamin. "Music-Prayer-Meditation Dynamics in Healing," dalam Benjamin Koen, ed. *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Latief, Halilintar. *Upacara Adat Kwangkay*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1996/1997.
- McAllester, David P. *Peyote Music*. New York: Johnson Reprint Corporation, 1949.
- Merriam, Alan P. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1967.
- Scharer, Hans. *Ngaju Religion: the Conception of God among a South Borneo People*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1963.

Narasumber

- Bapak Jumran, 60 tahun, *pêmêliatn*, Desa Tanjung Isuy.
- Bapak Baslan, 65 tahun, ketua adat *belian senti* dan *pêmêliatn*, Desa Tanjung Isuy.

Esensi Kidung dalam Upacara Dewa Yadnya bagi Masyarakat Hindu Bali

I Wayan Dana

209

Agama Hindu sebagai soko guru perkembangan kesenian di Bali memiliki unsur ritual dan emosional. Kedua unsur itu terjalin membangun dan mengemban laju pertumbuhan kesenian, sehingga dapat memberikan pemahaman bahwa kesenian sebagai simbol kehidupan manusia dan merupakan aktivitas kinetik yang ekspresif. Kehadiran seni, sangat penting bagi hidup dan kehidupan orang Bali, karena kesenian dikatakan sebagai perwujudan bukti bhakti persembahan terhadap sang pencipta keindahan, yakni Sang Hyang Widhi/Tuhan Yang Mahaesa.

Kini, masyarakat di Pulau Dewata adalah kelompok orang-orang yang memandang dirinya sebagai pewaris dan penerus kebudayaan Hindu yang datang dibawa oleh para leluhurnya dari Jawa (Pitana, 1994: 3—12 dan Picard, 2006: 16—20). Geliat perkembangan identitas masyarakat Bali hingga kini terus berkembang berlandaskan ajaran agama yang dipercayai sehingga mampu menghidupi dinamika gerak sosial-budaya inovatif dan kreatif. Dinamika sosial budaya masyarakat Bali diperkokoh roh, dan nafasnya bersumber dari ajaran agama Hindu yang setiap langkah berlandaskan pada filosofi agama, etika agama, serta pelaksanaan upacara agama.

Ajaran-agama agama Hindu mendidik umat untuk menghargai dan menghormati nilai-nilai kesenian serta budaya Hindu. Hasil karya seni termasuk 'Kidung' dalam upacara Dewa Yadnya merupakan bagian tak terpisahkan dari proses pembelajaran moral, keimanan, karena ekspresi seni mengungkap isian mengenai inti ajaran agama Hindu. Agama adalah seni, dan seni adalah agama. Agama Hindu tidak bisa didikotomikan dari seni, sebaliknya seni sintesis yang harmonis antara agama dan seni, sehingga olahan kreativitas berkesenian adalah *nyolahang* atau mengekspresikan sastra agama.

Kali ini dipandang menarik untuk diketengahkan mengenai "Esensi 'Kidung' dalam Upacara Dewa Yadnya bagi Masyarakat Hindu di Bali". Berpijak selintas dari pengantar sebagai latar belakang di atas ada beberapa permasalahan yang menarik dikaji, di antaranya apa esensi 'Kidung' dalam pelaksanaan upacara Dewa Yadnya bagi masyarakat Hindu di Bali, mengapa 'Kidung' penting dihadirkan atau dikumandangkan dalam upacara Dewa Yadnya. Dari menjawab kedua pertanyaan utama itu, pasti muncul pertanyaan-pertanyaan lain yang menyertai untuk melengkapi jawaban apa dan mengapa 'hadir' Kidung dalam upacara Dewa Yadnya terutama tentunya bagi masyarakat Hindu di Bali. Selama ini, mungkin tidak disadari bahwa kehadiran 'Kidung' sebagai bagian seni pertunjukan ritual di berbagai aktivitas kehidupan masyarakat Hindu di Bali. Pada dasarnya tidak sekedar sebagai menjalankan tradisi 'penerusan' kesenian masa lalu atau pelestarian semata, tetapi sebagai media untuk melaksanakan ajaran *tatwa* (filsafat agama Hindu), pendidikan etika, dan mengetengahkan nilai-nilai pemujaan melalui alunan bunyi serta melodi.

Kidung

'Kidung' sebagai ekspresi artistik dan estetik 'nyanyian suci' bagi masyarakat Hindu di Bali sudah secara turun-menurun atau mentradisi dijalankan dalam pelaksanaan upacara adat maupun berbagai aktivitas kehidupan ritual. Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (KKBI) 'Kidung' berarti nyanyian, lagu atau syair yang dinyanyikan (1988: 439), dan Kidung juga

bisa berarti puisi, yang dinyanyikan oleh seseorang maupun secara berkelompok.

Dalam pengklasifikasian *dharmagita* (nyanyian kebenaran) dikedepankan bahwa nyanyian dapat dikelompokkan menjadi 4 (empat) kelompok yaitu: (1) *Sekar Rare* (Tembang anak) yang dalam liriknya mengandung pesan-pesan moral, budi pekerti, cerita-cerita yang mengekspresikan tingkah laku, dan pengetahuan. (2) *Sekar Alit* (Tembang atau Pupuh), nyanyian yang memuat nilai-nilai pengetahuan kesusilaan, kerohanian yang bersifat romantis. Bentuk-bentuk *Sekar Alit*, antara lain: Pupuh Sinom, Ginada, Pucung, Maskumambang, Pucung, Dandanggula, Ginanti, Durma, Pangkur, dan Pupuh Semarandana. (3) *Sekar Madya* (Tembang Tengahan) juga disebut 'tembang madya' atau di Bali dikenal dengan sebutan **Kidung**. Jenis-jenis Kidung sangat banyak dan beragam, serta lagu-lagunya digunakan untuk mengiringi pelaksanaan upacara adat dan agama Hindu di Bali. Inti isi tembangnya sesuai dengan acara pelaksanaan upacaranya. (4) *Sekar Ageng* (Tembang Gede), di Bali dikenal dengan Kekawin atau Wirama. Stuktur bangunan Tembang Gede diikat oleh *guru lagu*. *Guru* berarti berat atau panjang dan *lagu* berarti ringan atau pendek. Bentuk dan jenis Tembang Gede sangat banyak dengan menggunakan bahasa Jawa Kuno. Tembang Gede mengungkapkan nilai-nilai pengetahuan kerohanian dan memuat filosofi hidup maupun kehidupan yang sangat tinggi, bagi umat Hindu.

Dalam *Babad Bali*, Kidung merupakan bunyi yang diekspresikan oleh manusia melalui wujud seni suara dan karawitan di Bali yang awalnya berasal dari Jawa abad XVI sampai XIX (*senitradisionalbali.blogspot.com* dan I Wayan Senen, 2015: 11). Seni suara Kidung dikelompokkan ke dalam *sekar madya* yang meliputi jenis-jenis lagu pemujaan, pada umumnya dinyanyikan berkaitan dengan upacara adat maupun agama Hindu. Di Bali, Kidung sering disajikan bersama-sama dengan instrumen gamelan Gambang, Angklung, Gong Gede, Gong Kebyar dan lainnya. Dalam perkembangannya kini, Kidung juga diiringi oleh berbagai bentuk *tabuh* (lagu) dari instrumen gamelan, seperti tersebut di atas. Jadi, Kidung dapat disajikan secara mandiri/tanpa instrumen gamelan dan dapat pula diiringi bersama gamelan.

Dewa Yadnya

Yadnya adalah korban suci yang dilaksanakan secara tulus ikhlas oleh umat/seseorang atau kelompok masyarakat Hindu. *Yadnya* yang dijalankan umat Hindu di Bali meliputi *panca yadnya*, yaitu lima kelompok korban suci mencakup *dewa*, *pitra*, *resi*, *manusa*, dan *bhuta yadnya*. *Dewa yadnya* korban suci meliputi pemujaan kepada Tuhan Yang Maha Kuasa dengan berbagai manifestasinya. *Pitra yadnya* adalah korban suci yang diwujudkan melalui sujud bakti kepada leluhur atau Sang Pitara. *Resi yadnya* adalah korban suci dengan cara menghargai para Bhagawanta, Mahaguru, Pendeta, Pemangku, dan orang-orang lainnya. *Manusa yadnya* korban suci mencakup memelihara manusia sejak berada dalam kandungan, lahir hingga mati. *Bhuta yadnya*, yaitu pelaksanaan korban suci yang dilakukan manusia Hindu menjaga kekuatan negatif alam makro maupun alam mikro agar seimbang sehingga mampu memotivasi lahirnya kreativitas seni.

Tradisi *meyadnya* menjadikan Bali memiliki kesenian yang sangat beragam jenisnya, tercakup dalam bidang seni pertunjukan maupun seni rupa. Aktivitas ritual dan seni berhubungan dengan berlangsungnya *yadnya* sehingga melahirkan bentuk-bentuk dan gaya kesenian Bali yang sangat spesifik, dinamik, dan variatif. Aspek *yadnya* maupun ritual mampu melahirkan berbagai kesenian yang berfungsi sakral, suci, dan keramat. Ber-*yadnya* bagi masyarakat Hindu di Bali menjadi media untuk *ngaturangayah* (melaksanakan kerja) dengan menunjukkan keterampilan mereka dalam berbagai karya dan kreasi seni warisan nenek moyang, maupun kreasi baru yang mereka hadirkan sebagai wujud kemampuan adaptatif terhadap perubahan zaman. Dalam pelaksanaan upacara Dewa Yadnya, maka semua potensi/kekuatan sosial saling bahu membahu, seperti *pinandita*, *pemangku*, para pemimpin, tukang *banten*, tukang *lawar*

sebagai pembuat masakan Bali, para seniman (penari, penabuh), petani, pedagang dan para guru-siswa serta pekerja umum lainnya berkarya sesuai *swadharma* (tugasnya masing-masing). Mereka yang memiliki keahlian tari, *ngaturangasah* (mengabdikan) dalam aktivitas kepenariannya, mereka yang ahli dalam bidang menabuh gamelan, maka mereka menjadi pemain gamelan. Demikian pula, bagi mereka yang memiliki keahlian di bidang seni Kidung, ia akan ikut dalam *sekha* (kelompok) Kidung yang bertugas mengumandangkan alunan suaranya. Artinya setiap profesi yang dimiliki oleh seseorang umat dapat terakomodasi terekspresi dalam kegiatan ritual.

Di Bali, aktivitas kesenian yang berkaitan langsung dengan upacara keagamaan disebut seni *wali*, seperti di antaranya tari Rejang, tari Sanghyang, tari Pendet, tari Baris, tari Barong, dan gamelan Slonding, nyanyian suci seperti *Kakidung*, *Kakawin*, serta banyak lagi yang lainnya. Sifat *wali* dari sebuah kesenian itu tergantung dari keberadaan *desa* (tempat), *kala* (waktu), dan *patra* (kondisi) masyarakat penyangganya. Kesenian yang dianggap sakral bersifat tidak kekal, namun yang terpenting benar-benar dapat memberi legitimasi terhadap berlangsungnya suatu *yadnya* yang dilaksanakan oleh umat Hindu.

Kidung dalam Upacara Dewa Yadnya

Dalam pelaksanaan upacara Dewa Yadnya di Bali, pada umumnya bunyi-bunyian atau suara yang hadir secara bersamaan adalah bunyi *kulkul* (kentongan), bunyi gamelan (Angkung, Gong Gede, Gambang, Slonding dan sejenisnya), bunyi Genta dan Mantra Sulinggih atau Pemangku, bunyi Kidung (suara vokal), dan bunyi *timpug* (suara bambu yang dibakar). Bunyi-bunyian yang hadir itu dipercaya ciptaan Rsi Wiswakarma yang mengambil ide dari bunyi 8 (delapan penjuru mata angin yang sumbernya berada di pusat dasar bumi. Berdasar hal itu dibentuk menjadi 10 (sepuluh) nada yaitu 5 (lima) nada disebut pelog, dan 5 (lima) nada lagi disebut slendro. Nada-nada itu berkaitan erat dengan Panca Thirta dan Panca Gni, yang merupakan lambang keseimbangan hidup manusia. Laras pelog cerminan Panca Thirta sebagai manifestasi Dewa Smara, dan laras slendro adalah cerminan Panca Gni sebagai manifestasi Dewi Ratih (Yudabakti dan Watra, 2007: 54—57). Kidung sebagai ekspresi seni suara dapat dinyanyikan dengan laras pelog maupun slendro, mengiringi *japa mantra* Sulinggih atau Pemangku. Bait-bait Kidung meneguhkan puja-puji kepada dewata, Tuhan pencipta keindahan.

Berpijak pada bahasan kali ini secara khusus dibahas esensi 'Kidung' yang tentu menjadi satu kesatuan yang saling mewakili. Artinya tidak selalu setiap upacara Dewa Yadnya bahwa bunyi itu harus hadir secara lengkap. Dari hasil pengamatan di lapangan, maka Kidung selalu hadir mendampingi bunyi-bunyian yang lainnya, baik pelaksanaan upacara Dewa Yadnya dalam tingkat *nista* (kecil), *madya* (menengah), dan *utama* (besar). Dalam pelaksanaan upacara Dewa Yadnya tingkat *nista*, biasanya penyaji Kidung dikumandangkan oleh satu sampai dua orang 'Juru' (penyaji) Kidung. Dewa Yadnya tingkat *madya*, Kidung disajikan oleh selompok Juru Kidung, dan upacara Dewa Yadnya tingkat *utama*, Kidung dikumandangkan oleh kelompok Juru Kidung putri maupun putra berjumlah antara 20-30 orang anggota Juru Kidung. Kelompok besar ini biasanya menyajikan Kidung secara bergantian, seperti tersaji dalam gambar pada akhir artikel ini.

Dalam bentuk penyajian Kidung secara struktur memuat 4 (empat) babak yaitu: (1) *Kawitan* atau di Jawa disebut Pengawit sebagai bagian awal atau pembuka, (2) *Pemawak*, bagian pokok berukuran pendek, dan (3) *Penawa*, bagian pokok berukuran panjang, serta (4) *Pengawak*, sebagai bagian utama Kidung. Salah satu bait *Kawitan* Kidung Wargasari yang dipergunakan pada umumnya dalam upacara Dewa Yadnya oleh umat Hindu di Bali, seperti berikut (Senen, 2015: 119):

*Purwakaning angripta rum,
Ning wana wukir,*

*Kahadhang labuh, Kartika,
Pandhenging sari,
Angayon tangguli ketur,
Angriring jangga mure,*

(Permulaannya mengubah keindahan,
Hutan pegunungan,
Kebetulan mulai di musim penghujan, bulan Oktober,
Sedang lebatnya memasuki musim bunga,
Rimbun pohon Tangguli sebagai kelambu,
Bunga Gadung mengurai).

*Sukaniya arja winangun,
Winarna sari,
Rum rumning puspa priyaka,
Ingoling tangi,
Sampuning riris, sumahur,
Mungguwing srenggane rejeng,*

(Keindahannya mengagumkan telah diciptakan Hyang Widhi,
Diumpamakan sebagai keajaiban tubuh manusia,
Seperti keindahan bunga Sulasih,
Merangkul pohon Akasia berbunga,
Setelah hujan, tersebar merata,
Di puncaknya bebatuan pegunungan).

*Bait Pemawak Kidung Wargasari
Ida Ratu saking Luhur,
Kaula nunas lugrane,
Mangda sampun titiyang tandruh,
Mengayat Bhatara mangkin,
Titiyang ngaturng pejati,
Canang suci mwang daksina,
Sami sampun puputPrating kahing saji.*

(Tuhan/Bhatara yang berada di atas ‘penguasa alam semesta’
Hamba memohon perkenaan Nya ‘Tuhan Maha Kuasa’
Agar hamba tidak salah ucap dalam memuja Mu
Mengundang/memanggil memuja Tuhan/Bhtara sekarang
Hamba persembahkan pejati (wujud upa saksi)
Upacara suci dan daksina
Semua telah selesai
Sesuai tata laksana pemujaan).

Memuja Tuhan dengan segala manifestasinya, tidak saja dengan permohonan, akan tetapi hendaknya dengan hati yang bersih dan tulus ikhlas. Demikian juga penuh ke hati-hatian melalui permohonan maaf dengan wujud upacara persembahan sebagai bentuk bakti, dengan sarana berupa *banten* (sesaji)’. Bentuk sesaji itu merupakan ungkapan atau ekspresi kesucian rohani




sekaligus sebagai alat konsentrasi agar pikiran dapat terfokus pada kebesaran Tuhan (*putuagem.blogspot.com*, 2014/03). Para leluhur di masa lalu, telah berkarya menciptakan tataakrama seni, dan budaya yang luhur, sebagai sarana persembahan kepada para dewata, Tuhan Maha Kuasa. Hal ini mengakar kuat menumbuhkan seni, dan budaya yang unik dari jiwa agama Hindu di Bali. Nilai-nilai luhur dalam kesenian itu diteruskan, dan dikembangkan dari generasi ke generasi, yang tetap menjadi pijakan dalam ungkapan seni ritual, yaitu seni yang dijiwai oleh nilai-nilai agama Hindu. Sajian seni ritual termasuk Kidung bersifat religius magis, karena mampu sebagai penyokong, penyalur, dan acuan bagi segala perasaan para *penyungsurung* serta pelaku upacara dengan yang transenden.

Mengumandang Kidung dalam upacara Dewa Yadnya, mampu membangkitkaa kesadaran spiritual baik bagi penyangga upacara maupun orang yang mengekspresikan Kidung. Alunan Kidung yang merdu bernuansa artistik dan estetik mengundang hadirnya Dalam upacara Dewa Yadnya, menghaturkan korban suci kepada Tuhan sebagai sumber keindahan mengungkap penciptaan dan penghancuran. Dewa Siwa dipuja sebagai dewa maha tinggi menempati poros kosmos, penguasa ruang, dan waktu, sehingga melahirkan berbagai *artefak*, seperti benda-benda budaya, dan karya seni setiap pemujanya termasuk mengumandangkan suara Kidung, seperti tertuang dalam wujud beragam simbol Tri Murti pada tabel 1.

Kesimpulan

Pada saat cipta rasa memusat, telinga mendengar tabuh-tabuhan gamelan, suara ritmis *kulkul* (kentongan), *puja-mantra* teriring suara genta sang *pemangku* atau pendeta, dan halunan nyanyian suci Kidung maupun *Kekawin*. Kemudian cipta rasa itu menyatupadu dengan pandangan mata yang melihat segala bentuk dan warna *banten* (sesaji), ukiran bangunan atau tatahan tempat suci, harum semerbak bau dupa, makanan serta wewangian bunga mengantar kesadaran rohani terdalam mengagungkan Sang Pencipta.

Lantunan bait demi bait Kidung yang dikumandangkan oleh Juru Kidung mampu

| No. | Konsep Tri Murti | Brahmā | Visnu | Śiva |
|-----|---------------------------------|---|---|---|
| 1. | Simbol Dasar Gambar |  |  |  |
| | | Segi tiga <i>Teja</i> (api) | Segi empat <i>Apah</i> (air) | Bundar <i>Bayu</i> (angin) |
| 2. | Wujud dalam <i>Bhuana Agung</i> | | | |
| 3. | Wujud dalam <i>Bhuana Alit</i> | Mata (panas) | Kulit (darah) | Nafas (udara) |
| 4. | Dalam bentuk Upakara | Api Dupa Pasepan Agni Hotra <i>Patram</i> (daun) | Air Tirtha Tetabuhan Arak Berem <i>Puspham</i> (bunga) | Kidung Gamelan Genta, mantra dan kulkul <i>Phalam</i> (buah) |
| 5. | Dalam bentuk Sarana Upakara | | | |
| 6. | Warna | Merah | Hitam | Putih/panca warna |
| 7. | Tempat istana Dewata | Selatan | Utara | Tengah |
| 8. | Fungsi (Tri Kona) | <i>Utpati</i> (pencipta) | <i>Stithi</i> (pemelihara) | <i>Pralina</i> (pelebur) |
| 9. | Śiva Siddhanta | Śiva | Sada Śiva | Parama Śiva |
| 10. | Tri Loka | <i>Bhur loka</i> (dunia bawah) | <i>Buah loka</i> (dunia tengah) | <i>Swah loka</i> (dunia atas) |
| 11. | Mandala | <i>Nista</i> (sisi luar) | <i>Madya</i> (sisi tengah) | <i>Utama</i> (sisi dalam) |
| 12. | Yang Esa | Kehidupan | Keselamatan | Kebenaran |
| 13. | Khayangan Tiga | Pura Desa | Pura Puseh | Pura Dalem |
| 14. | Sakti Dewa | Dewi Saraswati | Dewi Sri | Dewi Uma |
| 15. | Topeng | Topeng Bang | Telek | Barong |
| 16. | Sastra Suci | Ang | Ung | Mang |

Tabel 1.
Bagan simbol Śiwa
Siddhanta sebagai
sumber keindahan

menggugah dan meneguhkan iman dalam suasana khimad yang membakar kehidupan spiritual semakin merasuk kalbu keheningan pelaku upacara. Transformasi estetik, seperti keindahan melodi *kakidungan*, gemuruh *tatabuhan* gamelan, gemulai gerak tarian, tatanan berbagai bentuk sesaji, efek pengucapan *puja mantra* pendeta atau *pemangku* menyatu padu mencapai puncak estetik yang tidak tertandingi oleh kebudayaan manapun. Hakekat bunyi-bunyian Kidung menuntun manusia agar lebih terfokus pada *bhakti* dan *karma marga* dalam memuja Sang Pencipta alam semesta. Hal itu dijalankan untuk mencapai kesatuan yang harmonis antara hubungan manusia sesama manusia, manusia dengan alam lingkungan, dan manusia dengan Tuhan.

Jadi, esensi penyajian Kidung dalam pelaksanaan upacara Dewa Yadnya bagi masyarakat Hindu di Bali mempunyai kaitan dengan konsep keseimbangan sesuai warna bunyi masing menyebarkan keseluruh penjuru bumi. Kidung sebagai ekspresi seni suara dapat dinyanyikan dengan laras pelog maupun slendro, mengiringi *japa mantra* Sulinggih atau Pemangku. Bait-bait Kidung itu meneguhkan dan mengundang kehadiran atau turunya dewata, Tuhan Pencipta alam semesta, ketika terjadi pemujaan. Esensi Kidung menjadi media komunikasi manusia dengan alam *bhur* (bawah), *bwah* (tengah), dan *swah* (atas).

Beberapa contoh kelompok Juru Kidung, ketika pelaksanaan upacara Dewa Yadnya seperti tergambar sebagai berikut. Gambar-gambar selintas di bawah ini dikemukakan sebagai teks visual untuk dapat menegaskan dan melengkapi paparan di atas.

Daftar Pustaka

- Senen, I Wayan. 2015. *Bunyi-Bunyian Dalam Upacara Keagamaan Hindu Di Bali*. Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta.
- Picard, Michel. 1996. *Bali Cultural Tourism and Tourism Cultural* (Bali Pariwisata Budaya dan Budaya Pariwisata, 2006). Singapore: Archipelago Press.
- Pitana, I Gde. (ed). 1994. *Dinamika Masyarakat dan Kebudayaan Bali*. Denpasar: Bali Post.
- Yudabakti, I Made & I Wayan Watra. 2007. *Filsafat Seni Sakral dalam Kebudayaan Bali*. Surabaya: Paramita.

Makna Gending *Balaganjur* dalam Upacara *Ngaben*

I Nyoman Cau Arsana

215

Balaganjur adalah seperangkat gamelan yang terdiri dari instrumen-instrumen perkusif berlaras *pelog*. *Barungan* gamelan yang sangat dinamis dan bersemangat ini tergolong dalam *barungan madya*.¹ Istilah *balaganjur*, di samping digunakan untuk menyebutkan salah satu nama ansambel gamelan Bali yaitu gamelan *balaganjur*, juga digunakan untuk menyebutkan nama gending yang disajikan dengan ansambel tersebut. Sebagian masyarakat di Bali menyebut *balaganjur* dengan istilah *kalaganjur* atau *blèganjur/blaganjur*. Istilah tersebut sama-sama digunakan untuk menyebutkan bentuk musik prosesi berkarakter dinamis, keras, semangat, dan sejenisnya yang sering digunakan dalam prosesi ritual di Bali, salah satunya digunakan dalam upacara *ngaben*.

Ngaben termasuk bagian dari upacara *pitra yajña*, merupakan upacara penyucian roh fase pertama dan peleburan jenazah untuk dikembalikan pada sumbernya yaitu *panca mahabhuta* (lima zat pembentuk tubuh manusia). Pada salah satu prosesi upacara *ngaben* yaitu prosesi *mêmargi ke setra* (mengantar jenazah dari rumah duka menuju kuburan), baik pada pelaksanaan *ngaben madya* (menengah) maupun *utamalageng* (besar), selalu melibatkan *balaganjur* dalam prosesinya. Bahkan, di beberapa desa di Kecamatan Abiansemal, Kabupaten Badung, Bali, dalam prosesi *mêmargi ke setra* pada pelaksanaan upacara *ngaben nista/alit* juga diiringi dengan ansambel *balaganjur*. Fenomena lainnya adalah prosesi *mêmargi ke setra* dalam upacara *ngaben utama* bahkan dapat melibatkan lebih dari satu ansambel *balaganjur*. Hal ini menandakan bahwa kehadiran *balaganjur* dalam prosesi *mêmargi ke setra* adalah hal yang sangat penting.

Penggunaan *balaganjur* dalam upacara *ngaben* dilihat dari sisi kuantitas dan kualitas sajiannya sampai saat ini sangat berkembang. Namun demikian, perkembangan tersebut tidak berjalan beriringan dengan pemahaman masyarakat terhadap makna *balaganjur*. Padahal, persoalan makna seperti makna gending *balaganjur* dalam upacara *ngaben* sangat penting untuk diketahui oleh masyarakat. Oleh karena itu, tulisan ini bertujuan untuk mengungkap makna gending *balaganjur* dalam upacara *ngaben* yaitu pada prosesi *mêmargi ke setra*.

Pembahasan

Untuk mengungkap makna *balaganjur* dalam upacara *ngaben* digunakan teori semiotika, yaitu suatu ilmu atau metode analisis untuk mengkaji tanda. Menurut Charles S. Peirce seperti dikutip Lono Simatupang, tanda atau representamen (*representamen*) adalah sesuatu yang bagi seseorang mewakili hal lain dalam pengertian atau kapasitas tertentu. Tanda yang tercipta atas kehadiran sebuah tanda atau representamen disebutnya interpretan (*interpretant*). ‘Hal lain’ yang dihadirkan oleh representamen tadi ialah objek (*object*). Objek bukanlah dunia materi yang tertangkap secara indrawi, melainkan suatu dunia gagasan yang abstrak.² Dengan demikian, sebuah tanda atau representamen memiliki relasi triadik langsung dengan interpretan dan objeknya. Ketika entitas yang disebut sebagai representamen dipadukan dengan entitas lain yang disebut sebagai objek, maka terjadilah proses semiosis.³ Proses tersebut dapat digambarkan pada gambar 1.

1 I Wayan Dibia, *Ilen-ilèn Seni Pertunjukan Bali* (Denpasar: Bali Mangsi, 2012), 125.

2 Justus Buchler, ed., *Philosophical Writings of Peirce* (New York: Dover Publications, 1955), 99, seperti yang dikutip oleh Lono Simatupang, *Pergelaran: Sebuah Mozaik Penelitian Seni-Budaya* (Yogyakarta: Jalasutra, 2013), 150.

3 Peirce dikutip Kris Budiman, *Semiotika Visual: Konsep, Isu, dan Problem Ikonisitas* (Yogyakarta: Jalasutra, 2011), 17.

Selanjutnya, Peirce menyatakan bahwa relasi antara tanda (*representamen*) dan yang diwakilinya (*object*) dapat bersifat ikonik, indeksikal, dan simbolik. Ikonik adalah hubungan keterkaitan bentuk; indeksikal merujuk pada keterkaitan kehadiran; dan simbolik merujuk pada hubungan keterkaitan yang ditetapkan lewat persetujuan bersama.⁴

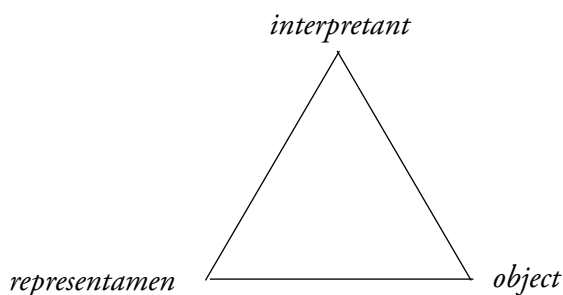
Peirce seperti dikutip oleh Kris Budiman mencirikan ikon sebagai suatu tanda yang menggantikan sesuatu semata-mata karena ia mirip dengannya; sebagai suatu tanda yang mengambil bagian dalam karakter-karakter objek; atau sebagai suatu tanda yang kualitasnya mencerminkan objeknya dan membangkitkan sensasi-sensasi analog di dalam benak lantaran kemiripannya.⁵ Ada tiga jenis tipe ikon yaitu citra atau imagi, diagram, dan metafora.

Citra atau image (*image*) adalah yang secara langsung bersifat ikonik, yang menampilkan kualitas-kualitas simpel seperti dapat dilihat pada gambar dan karya seni rupa pada umumnya. Diagram adalah ikon yang menampilkan relasi-relasi diadik, bisa berwujud skema, grafik, denah, bahkan sebuah rumus matematika atau fisika. Tipe ikon berikutnya yaitu metafora (*metaphor*) merupakan suatu meta-tanda (*metasign*) yang ikonisasinya berdasarkan pada kemiripan atau similaritas di antara objek-objek dari dua tanda simbolis.⁶

Selain bersifat ikonik, hubungan antara representamen dan objek juga bersifat indeksikal. Peirce dalam Benny H. Hood menyebutkan bahwa proses semiotik yang bersifat indeksikal menunjuk kepada tanda yang hubungan representamen dan objeknya bersifat langsung, bahkan didasari hubungan kontiguitas atau sebab akibat. Contohnya adalah asap yang terlihat di kejauhan adalah indeks bagi objek “kebakaran”, atau tanah dan daun serta pohon yang basah adalah indeks bagi objek “hujan semalam”.⁷

Hubungan berikutnya antara representamen dan objek adalah hubungan yang bersifat simbolik. Simbol atau lambang adalah tanda yang hubungan antara representamen dan objeknya bersifat konvensional. Misalnya, lampu berwarna merah yang merujuk pada objek “larangan”. Hubungan antara “merah” dan “larangan” sifatnya konvensional, yakni berdasarkan kesepakatan dalam masyarakat yang bersangkutan. Contoh lainnya adalah bendera merah di Medan merupakan lambang yang berkaitan dengan objek “ada orang meninggal”. Sementara di Jakarta, lambang untuk objek yang sama adalah bendera kuning. Oleh karena dasar yang dipakai untuk menentukan hubungan antara representamen dan objek adalah konvensi sosial, maka lambang merupakan jenis tanda yang paling erat kaitannya dengan kebudayaan suatu masyarakat.⁸

Teori semiotika yang dikembangkan Charles Sanders Peirce ini digunakan untuk menganalisis makna gending *balaganjur* dalam prosesi upacara *ngaben*. Dalam konteks ini, gending *balaganjur* dalam upacara *ngaben* dipandang sebagai tanda atau representamen (R).



Gambar 1.
Proses simiosis Pierce
(Sumber: Budiman, 2011)

4 Justus Buchler, ed., seperti yang dikutip oleh Lono Simatupang, 151.

5 Peirce dikutip Kris Budiman, 2011, 82.

6 Peirce dikutip Kris Budiman, 2011, 83-85.

7 Peirce dikutip Benny H. Hood, *Semiotik dan Dinamika Sosial Budaya: Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Charles Sanders Peirce, Marcel Danesi & Paul Perron, dan lain-lain* (Jakarta: Komunitas Bambu, 2011), 246.

8 Hoed, 2011, 246.

Tanda tersebut direlasikan dengan entitas lainnya yang dipandang sebagai objek (O), yaitu segala sesuatu yang diacu atau ditunjuk oleh tanda atau dunia gagasan yang abstrak. Hubungan antara representamen (gending *balaganjur*) dan objek dapat bersifat ikonik, indeksikal, dan simbolik.

Berdasarkan hubungan antara representamen (R) dan objek (O), kemudian dilakukan proses penafsiran, yakni proses yang disebut interpretan (I). Interpretan (I) adalah efek yang ditimbulkan tanda pada penerima dan sebagai bagian dari proses yang menafsirkan hubungan representamen (R) dan objek (O).⁹ Justus Buchler mengemukakan tiga macam efek yang ditimbulkan oleh tanda yang disebut sebagai *emotional effect*, *energetic effect*, dan *logical effect*.¹⁰ *Balaganjur* dalam upacara *ngaben* dapat menimbulkan ketiga efek tersebut. Mengacu pada teori semiotika Peirce yang triadik atau trikotomis tersebut, maka makna gending *balaganjur* dalam upacara *ngaben* dapat dijelaskan sebagai berikut.

1. Makna Gending *Balaganjur* dalam Prosesi *Mêmargi ke Setra*

Gending *balaganjur* adalah gending berbentuk *gêgilakan* yang dimainkan dengan menggunakan *barungan balaganjur*. Dalam upacara *ngaben*, gending tersebut dimainkan pada saat prosesi *mêmargi ke setra*, yakni prosesi mengantar jenazah dari rumah duka menuju kuburan (*setra*) tempat jenazah di kremasi. Gending *balaganjur* dapat didudukkan sebagai tanda atau representamen (R) dalam prosesi *mêmargi ke setra*. Sebagai tanda atau representamen, gending *balaganjur* mempunyai hubungan dengan objeknya (O) yang bersifat ikonik, indeksikal, dan simbolik.

Hubungan gending *balaganjur* sebagai representamen dengan objek yang bersifat ikonik dapat dilihat dari karakter musikal *balaganjur*, kemudian dihubungkan dengan suasana prosesi yang sedang berlangsung. Bunyi gamelan *balaganjur* yang berkarakter ramai, enerjik, dan penuh semangat pada prosesi *mêmargi ke setra*, mempunyai hubungan ikonik dengan suasana ramai dan semangat pengusung *patulangan*¹¹ dan *pamêrêman*¹². Ada kemiripan suasana atau karakter yang ditampakkan oleh gending *balaganjur* sebagai representamen (R) dan para pengusung sebagai objek ikoniknya (O) yaitu sama-sama menunjukkan karakter ramai, enerjik, dan penuh semangat.

Di sisi lain, gending *balaganjur* mempunyai hubungan dengan objek yang bersifat indeksikal yaitu *mêmargi ke setra*. Gending tersebut mempunyai hubungan kontiguitas dengan prosesi yang diiringi. Dengan kata lain, gending tersebut hadir dalam upacara *ngaben* disebabkan oleh adanya prosesi yang diiringi. Dapat dikatakan bahwa gending *balaganjur* yang dimainkan dalam upacara *ngaben* adalah indeks bagi prosesi *mêmargi ke setra*. Bagi seseorang atau penerima tanda, apabila dalam upacara *ngaben* terdengar representamen berupa gending *balaganjur*, maka akan dapat diketahui bahwa prosesi yang sedang berlangsung adalah *mêmargi ke setra*. Dengan demikian, gending *balaganjur* sebagai representamen (R) mempunyai hubungan dengan prosesi *mêmargi ke setra* sebagai objek indeksikalnya (O).

Hubungan lainnya yang ditunjukkan oleh gending *balaganjur* adalah hubungan dengan objek yang bersifat simbolik. Hal ini dapat dilihat dari penggunaan instrumen dalam *barungan balaganjur*. Dari beberapa instrumen yang digunakan, ada tiga instrumen yang

9 Peirce dikutip oleh Rizal Mustansyir, "Filsafat Tanda Charles Sanders Peirce dalam Perspektif Filsafat Analitis dan Relevansinya bagi Budaya Kontemporer di Indonesia". Disertasi Program Doktor Filsafat Program Studi Ilmu Filsafat Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 2011, 184; Hoed, 2011, 46.

10 Justus Buchler, *Philosophical Writings of Peirce* (New York: Dover Publications, Inc., 1955), 276-282.

11 *Patungan* adalah sarana dalam upacara *ngaben* berbentuk *lêmbu*, *nagakaang*, *gajahmina*, atau *wêkastinarasinga* yang dipakai sebagai tempat membakar jenazah.

12 *Pamêrêman* adalah sarana dalam upacara *ngaben* seperti *bade*, *wadah*, atau *Padma* yang dipakai sebagai tempat mengusung jenazah dari rumah duka ke kuburan.

menarik untuk diamati yaitu instrumen *cengceng*, *këndang*, dan *gong*. Ketiga jenis instrumen tersebut memegang peranan yang signifikan dalam *barungan balaganjur*. Salah seorang tokoh karawitan Bali, I Gusti Putu Gria, seperti yang dikutip oleh I Wayan Senen mengatakan bahwa *cengceng* dalam gamelan adalah lambang Dewa Brahma, *këndang* lambang Wisnu, dan *gong* lambang Siwa.¹³ Dalam panteon Hindu, Dewa Brahma, Wisnu, dan Siwa adalah *dewa tri murti* sebagai sinar suci dari Tuhan. Aksara suci dari ketiga dewa tersebut adalah *A*, *U*, dan *M*. *A* (*Ang*) adalah aksara suci dari Brahma, *U* (*Ung*) adalah aksara suci Wisnu, dan *M* (*Mang*) adalah aksara suci Siwa. Jika ketiga aksara suci tersebut digabungkan akan menjadi *AUM* atau *OM* sebagai aksara suci Tuhan. Dikaitkan dengan gending *balaganjur*, secara musikal, instrumen *cengceng kopyak* dalam gending *balaganjur* bertugas untuk membuat variasi-variasi ritme baik dengan cara memainkan ritme yang sama secara bersama-sama maupun dengan membuat *kakilitan cengceng* (*interlocking figuration*). Instrumen *këndang* bertugas sebagai *pamurba irama* yaitu mengatur jalannya gending yang dimainkan, sementara instrumen *gong* bertugas untuk memberikan penekanan-penekanan pada kalimat lagu. Perpaduan bunyi ketiga instrumen tersebut dalam gending *balaganjur* dapat dipandang sebagai perpaduan tiga aksara suci *A*, *U*, dan *M* yang menjadi *AUM* atau *OM*. Dalam konteks ini dikedepankan bahwa penyajian gending *balaganjur* dalam prosesi *mêmargi ke setra* sebagai simbol perjalanan *atman* meninggalkan dunia *sakala* menuju *niskala*, dengan harapan agar sang *atman* ada pada kondisi *amor ring Acintya*, menyatu kembali dengan sumbernya yaitu Tuhan (*OM*).

Penyajian gending *balaganjur* dalam prosesi *mêmargi ke setra* menimbulkan makna berupa efek bagi penerima atau interpretan (I). Efek yang ditimbulkan adalah efek psikologis (*psychological effect*), dalam tulisan ini disingkat (P), berupa kekuatan batin bagi pelaksana maupun peserta upacara. Bagi keluarga duka khususnya, bunyi *balaganjur* yang disajikan dapat memperkuat batin dan mengurangi kadar kedukaan karena ditinggal oleh almarhum. Efek lainnya yaitu *energetic effect* (E), tampak pada gerak semangat para penggotong *patulangan* dan *pamêrêman*. Gending *balaganjur* dengan karakter musikalnya yang menghentak-hentak, semangat, dan riuh dapat membangkitkan semangat para pengusung sehingga tidak merasa payah.

Selain kedua efek tersebut, gending *balaganjur* juga menimbulkan efek logika (*logical effect*), dalam tulisan ini disingkat (L). Dalam upacara *ngaben*, *mêmargi ke setra* adalah prosesi pemberangkatan jenazah dari rumah duka menuju kuburan (*setra*) tempat jenazah dikremasi. Dapat dikatakan bahwa *mêmargi ke setra* adalah saat peralihan bagi keluarga duka. Peralihan yang dimaksud adalah peralihan dari jenazah secara fisik (*sakala*) yang tadinya disemayamkan di rumah duka (*bale gède*), pada saat *mêmargi ke setra* jenazah tersebut digotong menuju kuburan. Selanjutnya di kuburan, setelah diupacarai, dilakukan prosesi *ngêsêng sawa* (kremasi) sehingga jenazah yang tadinya kelihatan secara *sakala* berangsur-angsur berubah menjadi abu sehingga tidak kelihatan lagi wujudnya yang semula. Konsep *sakala* dan *niskala* sangat tampak pada prosesi tersebut. Hal ini sejalan dengan tujuan upacara *ngaben* yang mengandung tujuan *sakala* dan *niskala*. Secara nyata (*sakala*), *ngaben* adalah upacara yang esensinya bertujuan untuk mengembalikan lima unsur mikrokosmos dari tubuh manusia kepada asalnya yaitu lima unsur makrokosmos, alam semesta. Sementara secara *niskala*, upacara *ngaben* bertujuan untuk mengembalikan *atman* pada sumbernya yaitu *Sang Hyang Wisesa*, Tuhan Yang Maha Esa.¹⁴ Dapat dikatakan bahwa *ngaben* adalah upacara

13 I Wayan Senen, "Bunyi-bunyian *Pancagita* dalam Upacara *Odalan* di Kabupaten Karangasem Bali" (Disertasi sebagai bagian dari syarat untuk mencapai gelar doktor pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Universitas Gadjah Mada, 2013), 221.

14 I Nyoman Singgih Wikarman, *Ngaben Sederhana (Mitra Yajña, Pranawa, dan Swastha): Upacara-Upakara, Arti Simbolik, serta Maksud dan Tujuannya* (Surabaya: Pāramita, 1998), 10.

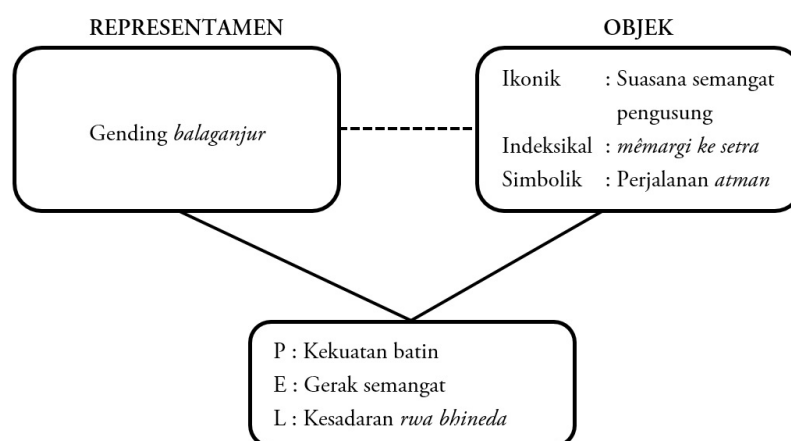
yang bertujuan untuk mengantarkan perjalanan *sang atman* meninggalkan dunia *sakala* menuju alam *niskala*.¹⁵ Dalam konteks ini, gending *balaganjur* dipandang sebagai sarana untuk mengantarkan perjalanan roh melalui bunyi dan karakter musikal yang dihasilkan, sementara upacara *ngaben* mengantarkan perjalanan roh melalui prosesi upacara, sarana, dan doa yang dipanjatkan.

Paparan di atas menunjukkan bahwa prosesi *mêmargi ke setra* sangat lekat dengan konsep *sakala-niskala* yang mengarahkan pada kesadaran dualitas. Dimensi dua juga tampak pada jenis instrumen, pola *tabuhan*, serta tempo yang dimainkan. Dalam ansambel *balaganjur* terdapat jenis instrumen yang berpasangan seperti instrumen *gong* (*gong lanang-gong wadon*) dan *këndang* (*këndang lanang-këndang wadon*); ada pola *tabuhan polos* (*on the beat*) dan *sangsih* (*off the beat*); serta tempo gendingnya pada umumnya diklasifikasikan dalam dua tempo yaitu tempo sedang untuk gending *pajalan* dan tempo cepat untuk gending pengiring *prasawya*. Dengan demikian dapat dikedepankan bahwa gending *balaganjur* yang disajikan dalam prosesi *mêmargi ke setra* sebagai simbol perjalanan *atman* dari *sakala* menuju *niskala*, disajikan dengan media ansambel *balaganjur* yang sarat dengan dimensi dua, dapat menyentuh logika penerima tentang kesadaran dualitas (*rwa bhineda*). Makna gending *balaganjur* dalam prosesi *mêmargi ke setra* dapat dilihat pada gambar 2.

2. Makna Gending *Balaganjur* dalam Prosesi *Prasawya*

Salah satu prosesi yang menarik untuk diamati dalam *mêmargi ke setra* adalah *prasawya*, yaitu gerakan berputar sebanyak tiga kali dengan arah putaran ke kiri atau berlawanan dengan arah jarum jam. Gending yang digunakan untuk mengiringi prosesi tersebut adalah *balaganjur* bertempo cepat. Dilihat dari proses semiosis, gending *balaganjur* dapat didudukkan sebagai tanda atau representamen (R) yang mengandung makna tertentu bagi si penerima. Gending tersebut memiliki relasi dengan objek yang bersifat ikonik, indeksikal, dan simbolik.

Relasi gending *balaganjur* dengan objek ikoniknya dapat dilihat dari karakter gending *balaganjur* yang keras, gemuruh, riuh-rendah, dan semangat. Karakter tersebut dihasilkan oleh tempo gendingnya yang bertempo cepat ditambah dengan pukulan *cengceng kopyak* dengan pola *tabuhan* tertentu. Suasana itu mirip dengan suasana ramai, gemuruh, disertai teriakan-teriakan keras para pengusung *patulangan* atau *pamêrêman* ketika melangsungkan prosesi *prasawya*. Ada kemiripan suasana atau karakter pada fenomena tersebut yaitu sama-sama berkarakter keras, gemuruh, riuh-rendah, dan semangat. Dengan demikian, gending *balaganjur* bertempo cepat sebagai representamen (R) memiliki relasi dengan objek ikoniknya (O) yaitu suasana keras, gemuruh, riuh-rendah, dan semangat para pengusung yang terlibat dalam prosesi *prasawya*.



Gambar 2.
Makna gending
balaganjur dalam prosesi
mêmargi ke setra

15 I Ketut Wiana, *Makna Upacara Yajña dalam Agama Hindu II* (Surabaya: Pāramita, 2004), 84.

Gending *balaganjur* bertempo cepat mempunyai hubungan kontiguitas dengan prosesi *prasawya*. Gending *balaganjur* bertempo cepat hadir disebabkan oleh adanya prosesi *prasawya*. Ketika seseorang mendengarkan gending tersebut, maka dapat diketahui bahwa prosesi yang sedang berlangsung adalah *prasawya*. Dapat dikatakan bahwa gending *balaganjur* bertempo cepat adalah indeks bagi prosesi *prasawya*.

Gending *balaganjur* juga memiliki relasi dengan objek yang bersifat simbolik. Objek simboliknya dapat diamati dari nada-nada instrumen melodis yang terdapat dalam *barungan balaganjur*, baik *balaganjur pêpongngangan* maupun *balaganjur bêbonangan*. Dalam ansambel *balaganjur pêpongngangan*, terdapat instrumen melodis yang disebut *pongngang* yaitu dua buah instrumen pencon bernada *ndung* (5) dan *ndang* (6). Sementara dalam *balaganjur bêbonangan*, di samping dua buah instrumen *pongngang* juga terdapat instrumen melodis lainnya yaitu empat buah instrumen *reyong* bernada *ndong* (2), *ndeng* (3), *ndung* (5), dan *ndang* (6).

Hal menarik dari instrumen *pongngang* dalam *barungan balaganjur* adalah nada dari kedua instrumen tersebut. Pada umumnya nada instrumen *pongngang* adalah nada *ndung* dan *ndang*. Belum pernah ditemukan instrumen *pongngang* bernada selain *ndung* dan *ndang*. Dilihat dari pola *tabuhannya*, dalam prosesi *prasawya* kedua instrumen tersebut dipukul secara bergantian dengan tempo cepat. Pola *tabuhan* instrumen *pongngang* dapat dilihat dalam notasi berikut.

$$\parallel \overline{6} \overline{5} \overline{\underset{\sim}{6}} \overline{5} \overline{6} \overline{5} \overline{\textcircled{6}} \overline{5} \overline{6} \overline{5} \overline{\underset{\sim}{6}} \overline{5} \overline{6} \overline{5} \overline{\textcircled{6}} \overline{5} \parallel$$

Pola *tabuhan* instrumen *pongngang* di atas, dalam *balaganjur bêbonangan* disertai dengan instrumen *reyong* yang dimainkan secara berurutan dari nada rendah ke tinggi atau sebaliknya. Pola *tabuhan reyong* dari nada rendah ke tinggi (*ascending*) dapat dilihat dalam notasi berikut.

$$\parallel \overline{\overline{623562356235\textcircled{6}235}} \overline{\overline{623562356235\textcircled{6}235}} \parallel$$

Sebaliknya, pola *tabuhan reyong* dari nada tinggi ke rendah (*descending*) adalah sebagai berikut.

$$\parallel \overline{\overline{265326532653\textcircled{2}653}} \overline{\overline{265326532653\textcircled{2}653}} \parallel$$

Dilihat dari notasi tersebut, dapat diketahui bahwa nada tonika pada pola *tabuhan* instrumen *pongngang* adalah nada *ndang* (6). Di samping sebagai tonika, nada *ndang* juga dipukul pada setiap ketukan (*on the beat*), sementara nada *ndung* dipukul pada ketukan *syncope* (*off the beat*). Jika dipadukan dengan pukulan instrumen *reyong*, maka dapat dilihat bahwa pada setiap ketukan terdapat pukulan nada *reyong ndang* (6) pada pola *tabuhan ascending*, sedangkan pada pola *tabuhan descending* terdapat pukulan nada *ndong* (2).

Berdasarkan pukulan nada *pongngang* dan *reyong* seperti tersebut di atas, dikedepankan bahwa pada setiap ketukan terdapat nada *ndang pongngang* dan *ndang* atau *ndong reyong*. Seperti dijelaskan dalam *Prakempa* bahwa nada *ndang* dan *ndong* terletak di arah timur dan tengah dengan *ista dewatanya* yaitu *Dewa Iswara* dan *Siwa*. *Dewa Iswara* adalah sebutan lain dari *Siwa*. Penggunaan tonika nada *ndang* atau dipadukan dengan nada *ndong* pada pola *tabuhan* instrumen *pongngang* dan *reyong* dapat dipandang sebagai simbol menuju *Siwaloka*.¹⁶

Dilihat dari karakternya, *balaganjur* sebagai pengiring *prasawya* berkarakter keras, gemuruh, riuh-rendah, dan semangat. Penyajian *balaganjur* yang berkarakter demikian, dimaksudkan untuk mengundang, membangunkan, atau membangkitkan *panca mahabhuta*

16 I Nyoman Cau Arsana, "Têtabuhan dan Têtêmbangan dalam Upacara Ngaben di Kecamatan Abiansemlal Kabupaten Badung Bali" (Disertasi untuk memenuhi sebagian persyaratan mencapai derajat Sarjana S-3 pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Universitas Gadjah Mada, 2017), 364.

baik yang berwujud jenazah (*bhuwana alit*) maupun *panca mahabhuta* alam semesta (*bhuwana agung*) siap untuk dilebur dan dipersatukan.¹⁷ Hal tersebut sejalan dengan tujuan upacara *ngaben* yaitu mengembalikan unsur-unsur *panca mahabhuta* pembentuk tubuh manusia (*bhuwana alit*) ke asalnya *panca mahabhuta* alam semesta (*bhuwana agung*). Dengan demikian, diharapkan *atman* terbebas dari belenggu *stula sarira* (badan kasar) sehingga dapat dengan tenang meninggalkan dunia *sakala* menuju alam *nisakala* (*Siwaloka*).

Balaganjur bertempo cepat sebagai pengiring *prasawya* menimbulkan efek bagi interpretan (I). Gending *balaganjur* yang keras, menghentak-hentak, riuh-rendah, dan semangat, secara psikologis (*psychological effect*) dapat membangkitkan kekuatan batin para pelaku maupun peserta *prasawya*. Selain itu, gending *balaganjur* juga dapat membangkitkan semangat para pengusung sehingga mampu melaksanakan *prasawya* dengan baik (*energetic effect*). Ada satu contoh menarik untuk diungkapkan berkaitan dengan *energetic effect* gending *balaganjur*. Pada suatu prosesi *prasawya* di Desa Sedang, Abiansemai, Badung, di tengah-tengah prosesi *prasawya* tiba-tiba gending *balaganjur* dihentikan oleh *juru tabuh balaganjur*. Ketika *balaganjur* dihentikan, para pengusung menjadi kurang semangat melakukan *prasawya*. Sambil menggotong *patulangan* berupa *lêmbu*, para pengusung bersorak-sorai, dan di antara mereka ada yang berteriak “*bin bin bin...*” (bahasa Indonesia: lagi, lagi lagi...) memberi tanda kepada *juru tabuh* agar *balaganjur* dimainkan kembali. Ketika *balaganjur* dimainkan, semangat para pengusung bangkit kembali sehingga prosesi *prasawya* dapat dilaksanakan dengan lancar.¹⁸ Selain *psychological* dan *energetic effect*, gending *balaganjur* juga menimbulkan *logical effect*. Dengan mengamati nada *ndang* (6) atau *ndong* (2) sebagai tonika pola *tabuhan* instrumen *ponggang* dan *reyong* yang didudukkan sebagai simbol menuju *Siwa*, maka *logical effect* yang ditimbulkan adalah kesadaran “pelepasan” yakni melepaskan almarhum dari dunia *sakala* menuju *niskala* (*Siwaloka*).

Makna “pelepasan” ini juga dipertegas dengan simbol-simbol yang ada dalam sarana yang digunakan dan prosesi *prasawya*. Ada beberapa hiasan yang terdapat dalam *pamêrêman* berupa *wadah/bade*, salah satunya adalah hiasan garuda yang diletakkan di atas *bhoma*. Garuda dalam kitab *Adi Parwa* (cerita pemutaran Mandara Giri) adalah sebagai putra Dewi Winata istri Resi Kasyapa. Dewi Winata diperbudak oleh madunya Dewi Kadru karena salah menebak kuda Uchaiswara yang keluar ketika pemutaran Mandara Giri. Atas perjuangan Garuda, ibunya dapat terbebaskan dari perbudakan menggembala ribuan *naga*. Menyimak cerita ini, dapat ditangkap bahwa *wadah/bade* sebagai lambang dari *bhuwana agung* adalah sebagai sarana berjuang untuk membebaskan dari ikatan kehidupan duniawi. Hiasan garuda dimaksudkan untuk membangkitkan semangat keluarga yang masih hidup agar selalu berjuang keras seperti perjuangan Garuda melepaskan diri dari perbudakan para *naga*.¹⁹ Cerita pelepasan seperti ini juga dapat disimak pada relief candi Kidal, tempat pendarmaan Raja Anusapati. Relief Garudeya yang terpahat pada sisi kaki candi yaitu sisi selatan, timur, dan utara sesuai dengan fungsinya sebagai pendarmaan Raja Anusapati yang berintikan pelepasan.²⁰

Selain simbol garuda yang terdapat pada *pamêrêman*, salah satu prosesi upacara *ngaben* yang penting dan menarik untuk diungkap adalah *prasawya*. Dalam kitab *Adi Parwa* diceritakan usaha para dewa dan raksasa untuk mendapatkan *tirta amêrtha* adalah dengan cara pemutaran Gunung Mandara. Dalam pelaksanaan prosesi upacara agama Hindu, gerakan memutar memang sering dilakukan, hanya saja arahnya berbeda-beda. Sebagai contoh, dalam upacara *dewa yadnya* pada waktu upacara *piodalan* misalnya, ada prosesi

17 Cudamani, *Arti Simbol dalam Upacara Ngaben* (Jakarta: Hanuman Sakti, t.t.), 24.

18 Arsana, 365.

19 Wiana, 2004, 89.

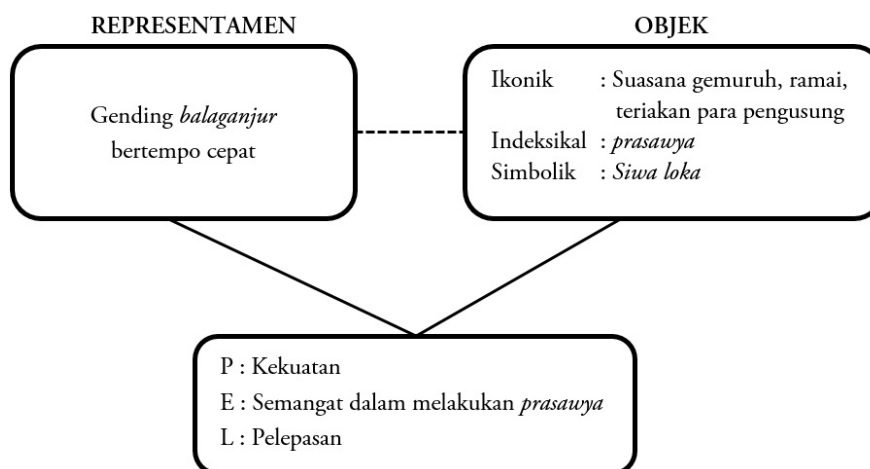
20 Renville Siagian, *Candi: Sebagai Warisan Seni dan Budaya Indonesia* (Yogyakarta: Cempaka Kencana, 2002), 167.

berjalan mengitari *palinggih* sebanyak tiga kali searah dengan arah jarum jam (*pradaksina*). Berbeda dengan upacara *dewa yadnya*, dalam prosesi upacara *ngaben* ada gerakan *prasawya*, yaitu gerakan memutar tiga kali berlawanan arah dengan arah jarum jam. Sarana yang diputar adalah *pamêrêman* dan *patulangan*. *Prasawya* biasanya dilakukan di beberapa tempat seperti di perempatan atau persimpangan jalan dan di kuburan (*setra*).

Prasawya dengan pemutaran tiga kali adalah lambang mengantarkan pendakian *Sang Hyang Atma* menuju *tri loka*, dari *bhur loka* menuju *bhuwah loka* dan *swah loka*. Dalam *Lontar Gaya Tri* dinyatakan bahwa saat upacara *ngaben*, *Sang Hyang Atma* diantarkan dari *bhur loka* menuju *bhuwah loka*, sedangkan saat upacara *atma wêdana*, *Sang Hyang Atma* diantarkan dari *bhuwah loka* menuju *swah loka*. Tujuan akhir dari *prasawya* dalam upacara *ngaben* adalah mengantarkan *Sang Hyang Atma* mendapatkan *tirtha amêrtha* atau kehidupan yang kekal abadi di alam *niskala* seperti di *bhuwah loka* dan *swah loka*.²¹ Dengan demikian, penggunaan simbol garuda dalam *pamêrêman* dan prosesi *prasawya* mempertegas makna "pelepasan". Hal ini mengindikasikan bahwa sanak keluarga yang ditinggalkan diharapkan mampu secara ikhlas melepaskan kepergian almarhum yang *diaben* untuk kembali kepada asalnya (meninggalkan dunia *sakala* menuju *niskala*). Selanjutnya, makna *balaganjur* dalam prosesi *prasawya* dapat dilihat dalam gambar 3.

Kesimpulan

Gending *balaganjur* dalam prosesi *mêmargi ke setra* dipandang dari perspektif semiotika dapat didudukkan sebagai representamen yang berhubungan dengan objek yang bersifat ikonik, indeksikal, dan simbolik. Beberapa hal yang dapat dipandang sebagai objek yang bersifat ikonik dengan representamen adalah suasana riuh, gemuruh, ramai, dan semangat disertai teriakan para pengusung *patulangan* dan *pamêrêman*. Objek yang bersifat indeksikal adalah prosesi upacara yang diiringi oleh gending *balaganjur* yaitu prosesi *mêmargi ke setra* dan *prasawya*. Sementara hubungan antara representamen dengan objek yang bersifat simbolik yaitu simbol perjalanan *atman* dan *Siwa loka*. Dalam prosesi tersebut, gending *balaganjur* menimbulkan efek bagi pelaku dan peserta upacara yang terlibat dalam prosesi yakni *psychological effect* berupa kekuatan batin, *emotional effect* berupa gerakan semangat untuk melakukan prosesi yang sedang berlangsung, serta *logical effect* berupa bangkitnya kesadaran *rwa bhineda* dan pelepasan. Dengan demikian *balaganjur* dalam prosesi upacara *ngaben* seperti tampak pada prosesi *mêmargi ke setra*, di samping dapat dipandang sebagai bunyi yang estetik juga sebagai bunyi yang penuh makna. Kehadirannya dalam upacara *ngaben*, ditujukan untuk mengantarkan *atman* kembali kepada sumbernya yaitu Tuhan (*amor ring Acintya*).



Gambar 3.
Makna gending *balaganjur*
dalam prosesi *prasawya*

Daftar Pustaka

I Nyoman Cau Arsana
Makna Gending
Balaganjur dalam
Upacara Ngaben

- Arsana, I Nyoman Cau. 2017. “*Têtabuhan dan Têtêmbangan dalam Upacara Ngaben di Kecamatan Abiansema Kabupaten Badung Bali*”. Disertasi untuk memenuhi sebagian persyaratan mencapai derajat Sarjana S-3 pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Universitas Gadjah Mada.
- Buchler, Justus, ed. 1955. *Philosophical Writings of Peirce*. New York: Dover Publications, Inc.
- Budiman, Kris. 2011. *Semiotika Visual: Konsep, Isu, dan Problem Ikonisitas*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Cudamani. t.t. *Arti Simbol dalam Upacara Ngaben*. Jakarta: Hanuman Sakti.
- Dibia, I Wayan. 2012. *Ilen-ilen Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Bali Mangsi.
- Hood, Benny H. 2011. *Semiotik dan Dinamika Sosial Budaya: Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Charles Sanders Peirce, Marcel Danesi & Paul Perron, dan lain-lain*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Mustansyir, Rizal. 2011. “Filsafat Tanda Charles Sanders Peirce dalam Perspektif Filsafat Analitis dan Relevansinya bagi Budaya Kontemporer di Indonesia”. Disertasi Program Doktor Filsafat Program Studi Ilmu Filsafat Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Senen, I Wayan. 2013. “Bunyi-bunyian *Pancagita* dalam Upacara *Odalan* di Kabupaten Karangasem Bali”. Disertasi sebagai bagian dari syarat untuk mencapai gelar doktor pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Universitas Gadjah Mada.
- Siagian, Renville. 2002. *Candi: Sebagai Warisan Seni dan Budaya Indonesia*. Yogyakarta: Cempaka Kencana.
- Simatupang, Lono. 2013. *Pergelaran: Sebuah Mozaik Penelitian Seni-Budaya*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Wiana, I Ketut. 2004. *Makna Upacara Yajña dalam Agama Hindu II*. Surabaya: Pāramita.
- Wikarman, I Nyoman Singgin. 1998. *Ngaben Sederhana (Mitra Yajña, Pranawa, dan Swastha): Upacara-Upakara, Arti Simbolik, serta Maksud dan Tujuannya*. Surabaya: Pāramita.

Spiritualitas Musikal *Alu Katentong* dalam Upacara Kematian *Penghulu* di Tanah Datar Sumatera Barat

224

Wilma Sriwulan

Penelitian ini bertujuan untuk mengungkap bagaimana peran *alu katentong*: spiritualitas musikal dalam upacara kematian *penghulu*, di Nagari Padang Laweh Kecamatan Sungai Tarab Kabupaten Tanah Datar. *Alu katentong* terdiri dari dua suku kata, yaitu; *alu* alat penumbuh padi (antan); *katentong*, berasal dari efek bunyi –musikal– yang ditimbulkan dari permainan *alu* ketika dihentakkan pada lesung sehingga menghasilkan bunyi ”ten tong ten tong. Spiritualitas musikal berhubungan dengan penjiwaan musikal dan digunakan dalam upacara kematian *penghulu*. *Alu katentong* dimainkan oleh enam sampai enambelas orang pemain perempuan dalam posisi melingkar mengelilingi lesung. Secara musikal mereka dibagi dalam tiga posisi, masing-masing disebut: induak, anak, dan paningkah. Dari aspek musikal, induak berperan sebagai peletak dasar kerangka melodi dan sekaligus pengatur tempo. Pemain anak berperan sebagai pembawa ritme dasar, pemain induak membentuk kerangka ‘melodi’, dan dilanjutkan dengan pemain lainnya yang saling tingkah meningkahi permainan anak dan induak. Masalah yang dibicarakan dalam artikel ini berkaitan dengan nilai spiritualitas musikal yang terkandung dalam *alu katentong*; dan peran *alu katentong* dalam upacara kematian *penghulu*. Observasi, wawancara, dan dokumentasi merupakan bagian dari metode yang digunakan dalam penulisan ini. Secara psikologis, spiritualitas musikal yang ditimbulkan dari permainan *alu katentong* dalam upacara memunculkan mental creation dan physical creation dalam masyarakat Nagari Padang Laweh.

Pendahuluan

Lesung adalah alat tradisional yang lazim dipergunakan pada masa panen padi untuk pengolahan padi atau gabah menjadi beras. Fungsi alat ini memisahkan kulit gabah (sekam, Jawa *merang*) dari beras secara tradisional. Padi atau gabah yang akan diolah diletakkan di dalam lubang tersebut. Padi atau gabah lalu ditumbuk dengan alu (tongkat tebal dari kayu) secara berulang-ulang sampai beras terpisah dari sekam.

Kegiatan masa panen padi ini kemudian berkembang dan membuahkan suatu bentuk kesenian yang unik karena saat menumbuk padi di lesung terbentuk irama-irama yang menarik. Pola irama yang unik tersebut kemudian berkembang menjadi bentuk musik yang dikenal dengan musik lesung. Musik ini tidak hanya dimainkan ketika menumbuk padi saja, namun dipertunjukkan juga pada acara-acara seputar panen yang kadang-kadang dengan lesung kosong tanpa padi. Musik lesung yang pada awalnya merupakan kegiatan santai sekadar melepas lelah bagi para petani di saat-saat jeda menumbuk padi, kemudian berkembang karena bukan sekadar untuk mengusir kejenuhan dan keletihan saja, tapi terus berkembang menjadi musik dan merupakan simbol kegiatan sosial dalam masyarakat agraris.

Pertunjukan musik yang unik ini merupakan salah satu budaya yang hampir merata dimiliki oleh masyarakat agraris di Nusantara ini. Berbagai macam istilah yang diberikan masyarakat terhadap musik lesung ini, seperti misalnya sebutan *gejog lesung* (Yogyakarta dan sekitarnya), *kothek lesung* atau *kothekan/kotekan lesung* (Jawa Tengah), *bendrong lesung* (Banten), *othek* (Banyuwangi), *dhungka* (Pulau Bawean), *padendang ogi* (Sulawesi Selatan), dan sebagainya.

Masyarakat Minangkabau di daerah Padang Laweh juga memiliki pertunjukan musik lesung

ini, mereka menyebutnya dengan *alu katentong*. Namun alu dan lesung yang dimaksud tidak sama dengan yang dimiliki oleh budaya lainnya di Nusantara. Alu yang dipergunakan dalam pertunjukan musik ini yaitu alat penumbuk padi yang terbuat dari kayu yang dikeringkan, panjangnya kira-kira 4 sampai 6 meter, dengan diameter lebih kurang 10 cm. Sedangkan lesung atau lumpang yang dipergunakan adalah lesung batu. Terutama sekali pada setiap halaman *rumah gadang* di daerah Padang Laweh khususnya terdapat sebuah lesung batu. Rumah gadang adalah rumah adat bagongjong yang merupakan lambang kebesaran dalam kehidupan adat Minangkabau. Selain itu karena kekhasannya terlihat pula suatu identitas tersendiri bagi penghuninya, yang menunjukkan bahwa status sosial mereka berada pada level-level terhormat. Hal ini berkaitan dengan adanya adat-istiadat di Minangkabau dengan segala fatwanya. Atapnya yang lancip merupakan arsitektur khas yang membedakannya dengan arsitektur suku bangsa lain di edaran khatulistiwa. Walaupun sudah banyak terdapat mesin penggilingan padi di daerah ini, namun hingga sekarang lesung masih tetap dipergunakan oleh masyarakat untuk keperluan sehari-hari, termasuk untuk keperluan pertunjukan *alu katentong*.

Dalam pertunjukannya, lesung yang akan “ditumbuk” diisi dengan padi, di sekelilingnya disandarkan beberapa buah batu yang ceper. Para pemain yang terdiri dari pemain-pemain perempuan berdiri di sekeliling lesung, masing-masing memegang sebuah alu untuk dimainkan dengan cara menumbukkannya pada batu ceper, lesung, dan padi secara berirama. Penulis sengaja menggunakan istilah pemain bagi para pemain *alu katentong*, dengan maksud untuk membedakan dengan ibu-ibu lainnya yang tidak dapat memainkan *alu katentong*. Masing-masing pemain pada setiap lagunya memainkan irama-irama yang saling berbeda dan saling tingkah bertingkah (*interlocking*), hasil permainan ini menimbulkan irama-irama yang unik, sehingga menarik minat masyarakat sekitar untuk datang menonton ke tempat pertunjukan. Semakin banyak pemainnya maka makin menarik pula irama-irama yang diperdengarkan melalui *alu katentong*.

Pertunjukan *alu katentong* amat penting bagi masyarakat Di Nagari Padang Laweh, Kecamatan Sungai Tarab, Kabupaten Tanah Datar, Sumatera Barat, karena pertunjukan musik ini amat terkait dengan berbagai upacara adat. *Alu katentong* harus dimainkan apabila ada *penghulu* yang meninggal dan pada saat itu dinobatkan *penghulu* baru sebagai penggantinya; pada saat upacara menuju hari *penghulu* yang meninggal tersebut; pada saat dilaksanakan helat pengangkatan *penghulu* baru; dan pada pesta pernikahan. Bagi masyarakat Minangkabau umumnya helat pengangkatan *penghulu* disebut juga dengan alek batagak *penghulu*. Acara ini



Gambar 1.
Pertunjukan *Alu katentong* oleh
masyarakat Nagari Padang Laweh Kecamatan
Sungai Tarab Kabupaten Tanah Datar
(Sumber: <https://aet.co.id/pariwisata/ini-dia-alu-katentong-keseni-unik-di-tanah-datar/attachment/alu-katentong>)

memerlukan istiadat yang besar-besaran. Supaya gelar itu diketahui umum, haruslah diundang dan dijamu *penghulu-penghulu* dan isi nagari (penduduk) untuk diisytarkan memotong kerbau atau lembu menurut martabat gelar pusaka, supaya ditunaikan menurut adat (Lihat Sriwulan 1999:56). Tulisan ini tidak dapat membicarakan keseluruhan dari konteks pertunjukan *alu katentong*, namun hanya akan membicarakan pertunjukan *alu katentong* dalam kaitannya dengan upacara kematian *penghulu*. Mengapa *alu katentong* harus dimainkan ketika ada *penghulu* yang meninggal, dan spiritualitas musikal seperti apa yang muncul dalam permainan *alu katentong* pada rangkaian upacara kematian *penghulu* tersebut menjadi hal diskusi dalam tulisan ini.

***Alu Katentong* sebagai Musik Lesung Khas Nagari Padang Laweh**

Alu katentong merupakan salah satu jenis musik lesung yang amat terkenal dalam kehidupan masyarakat Padang Laweh Minangkabau. Keberadaan seni pertunjukan ini amat dekat dengan upacara seputar panen padi. Melalui data sejarah dapat ditelusuri bahwa keterkaitan seni pertunjukan (musik) dengan padi berasal dari kebudayaan pada periode prasejarah (antara 2500 S.M. sampai 100 M). Brandon menyatakan bahwa pada masa-masa megalitik awal kebudayaan prasejarah ini sudah mengalami perkembangan yang bagus, dan dalam hal pertunjukan, elemen-elemen yang paling penting adalah penanaman padi, praktik animisme, pemilikan kekayaan sama tentang mite-mite, serta pembuatan benda-benda perunggu. Tanpa rekaman-rekaman tertulis dapat diduga kemungkinan perkembangan seni pertunjukan karena orang-orang imigran pra-sejarah menopang diri mereka terutama dengan menanam padi, mereka mendirikan komunitas-komunitas yang mapan yang memiliki masa-masa senggang, yaitu setelah panen yang terjadi dua atau tiga kali dalam setahun. Waktu senggang adalah prasyarat yang esensial bagi kreasi seni pertunjukan dari setiap tahap kecanggihan. Seorang pemain harus memiliki waktu luang untuk mengembangkan artistiknya, dan penonton harus memiliki waktu luang untuk menghadiri sebuah pertunjukan. Kebudayaan padi menyajikan



Gambar 2.

Lesung yang ditumbuk diisi dengan padi, di sekelilingnya disandarkan beberapa buah batu yang ceper yg ketika dipukul menimbulkan bunyi *ka ... ten ... tong*.

(Sumber: https://www.google.com/search?q=alu+katentong&rlz=1C2AWUA_enID798&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewjcrs6Vz5jcAhWFT30KHfGHBNGQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgsrc=Fle3EqFZU2dQqM)

prasyarat ini di Asia Tenggara (Brandon, 2003:7-10). Dari keterangan Brandon tersebut dapat diduga bahwa kehadiran *alu katentong* dan musik-musik lesung lainnya di Nusantara berkaitan dengan perkembangan sejarah di atas. Kreasi-kreasi seni pertunjukan yang dilakukan pada masa setelah panen padi merupakan cikal bakal kehadiran *alu katentong* dalam budaya masyarakat Padang Laweh.

Sebagian besar masyarakat mengungkapkan bahwa istilah *alu katentong* berasal dari peniruan bunyi dari hasil permainan musik lesung, yaitu bunyi alu yang ditumbukkan ke lesung sehingga menghasilkan bunyi "ten tong ten tong." beberapa masyarakat lainnya menyatakan bahwa, istilah dari *alu katentong* berasal dari bunyi yang bertingkah-tingkah ketika alu ditumbukkan ke lesung. Di sini ada bunyi *anak* dan bunyi *induk* (induk). Bunyi *anak* dinamakan *ka*,

Wilma Sriwulan
Spiritualitas Musikal
Alu Katentong dalam
Upacara Kematian
Penghulu di Tanah
Datar Sumatera Barat

AMPIANG BATU

Trans. Wilma Sriwulan

Notasi 1.
Lagu Ampiang Batu
sebagai lagu pembuka
dalam permainan
alu katentong

AGUANG JANA

Trans. Wilma Sriwulan

Notasi 2.
Lagu Agung Jana

kemudian ditingkahi dengan bunyi *induak* yang dinamakan *te*, selanjutnya ditingkahi pula dengan bunyi *peningkah* yang menghasilkan bunyi *tong*. Maka akhirnya ketika dibunyikan secara bertingkah-tingkah akan terdengar bunyi *katentong ... katentong*. Demikianlah asal kata dari *alu katentong* menurut masyarakat Nagari Padang Laweh Kecamatan Sungai Tarab Kabupaten Tanah Datar.

Terminologi lain yang perlu dipahami adalah jika seorang pemain mengajak temannya untuk pergi bermain *alu katentong*, mereka akan menyebutkan: *pai manumbuak awak nah* (ayo kita pergi menumbuk). Atau jika seseorang mengajak temannya untuk melihat orang main *alu katentong*, maka ia akan mengatakan: *pai mancaliak urang manumbuak awak nah* (ayo kita pergi melihat orang menumbuk). Dari keterangan di atas terlihat bahwa walaupun *alu katentong* pada dasarnya merupakan suatu seni pertunjukan, namun dalam istilah yang dipergunakan tidak ada masyarakat yang menyebutnya sebagai suatu permainan atau pertunjukan, tetapi mereka tetap menyebutnya sebagai suatu kegiatan menumbuk, sama halnya dengan istilah menumbuk saat mengolah padi menjadi beras. Demikian juga halnya ketika mereka benar-benar akan pergi menumbuk padi, mereka juga akan mempergunakan istilah *manumbuak* (mengolah padi menjadi beras). Jadi *manumbuak*, adalah istilah yang juga dipergunakan oleh masyarakat setempat untuk menyebut seseorang yang pergi bermain *alu katentong*.

Pertunjukan *alu katentong*, dimainkan oleh 6 hingga 16 orang pemain perempuan. Para pemain biasanya merupakan tetangga (dekat maupun jauh), wakil dari pihak *bako*, besan, serta famili-famili dekat lainnya dari keluarga istri *penghulu* yang meninggal –Bako adalah istilah untuk menyebut saudara perempuan dari Ayah di Minangkabau. Setiap pemain memainkan pola irama yang saling berbeda dan saling bersahut-sahutan. Tingkat kesulitan permainan *alu katentong* ini bukan terletak pada irama yang dimainkan masing-masing pemain, melainkan pada kerja sama saat memainkan ritme yang musikal. Ada tiga buah lagu dasar yang dimainkan dalam setiap pertunjukannya, yaitu: (1) Lagu *ampiang batu*, dimainkan oleh 6 orang pemain;

TALIPUAK LAYUA

Trans. Wilma Sriwulan

Anak

Induak

Paningkah 1

Paningkah 2

Paningkah 3

Paningkah 4

Paningkah 5

Paningkah 6

Paningkah 7

Paningkah 8

Paningkah 9

Paningkah 10

(2) Lagu *aguang jana*, dimainkan oleh 8-10 orang pemain; (3) Lagu *talipuak layua*, dimainkan oleh 12 hingga 16 orang pemain; dan (4) Lagu *si katak*, yang tidak terbatas pemainnya. Pada notasi berikut ini akan diperlihatkan beberapa buah lagu *alu katentong*.

Masing-masing lagu tersebut dapat pula dikembangkan/divariasikan sesuai dengan rasa musikalitas para pemainnya. Ketiga buah lagu dasar tersebut dimainkan untuk maksud dan tujuan tertentu, misalnya lagu *ampiang batu* adalah lagu pertama yang harus dimainkan untuk setiap pertunjukan karena bertujuan memanggil para *si pokok* yaitu famili dekat dari keluarga untuk segera datang *manumbuak*. Demikian juga halnya dengan lagu kedua yang harus dimainkan adalah lagu *aguang jana*, dan lagu ketiga yaitu lagu *talipuak layua*.

Martin Heidegger menyatakan bahwa setiap pertunjukan dapat dilihat sebagai sebuah instrumen yang mempunyai material dan medium yang mempunyai teknik dan suaranya (Lihat Heidegger, 1970: 8-9). Apabila diaplikasikan ke dalam pertunjukan *alu katentong*, maka sebagai sebuah instrumen, *alu katentong* mempunyai material yang mencakup bentuk, yaitu bentuk alu yang panjang dan bentuk lesung yang bulat. Sebagai sebuah medium harus ada teknik dan suaranya. Teknik dapat dilihat dari pergerakan permainan alu yang dihentak-hentakkan ke lesung; sedangkan suara *alu katentong* merupakan pola bunyi *ten tong ten tong* yang dihasilkan oleh permainan bunyi alu ketika dihentakkan ke lesung.

Menurut Henk Borgdorff, permainan bunyi *alu katentong* yang menghasilkan bunyi *ten tong ten tong* tersebut dapat dianggap sebagai suara ritual yang sebenarnya bertujuan untuk menghadirkan ritmis. Ritmis disini sekaligus sebagai ritual yang menekankan pada aspek monoton (Borgdorff, 2012: 17). Walaupun ada beberapa macam lagu dalam permainan musik lesung ini, namun karena setiap lagu dimainkan dalam waktu yang cukup lama, maka tetap ada kesan monoton dalam permainan musik tersebut.

Di antara musik lesung lainnya di Nusantara, *alu katentong* sebagai instrumentasi merupakan sebuah sistem simbol dalam kultur Nusantara. Alu dan lesung merupakan lambang dari dunia atas dan dunia bawah, ini terlihat dalam permainan yang memainkan gerakan ke atas dan ke bawah. Alu dan lesung juga merupakan abstraksi dari istilah *lingga* dan *yoni* sebagai lambang kesuburan laki-laki dan perempuan.

Spiritualitas Musikal *Alu katentong* Pada Upacara Kematian *Penghulu*

Penghulu adalah pemangku adat dalam kelompok suku atau kaum, yaitu klen matrilineal pada masyarakat suku bangsa Minangkabau. Seorang *penghulu* diangkat atau dipilih untuk menggantikan *penghulu* yang telah meninggal. Setiap *penghulu* mendapat gelar *datuk* yang disertai dengan nama-nama yang hebat, misalnya Datuk Rajo Panghulu, Datuk Sangguno Dirajo, Datuak Rajo Intan, dan sebagainya. Setelah seseorang diangkat menjadi *datuk*, nama kecilnya tidak disebut atau dipanggil lagi.

Seseorang diangkat menjadi *penghulu* karena dia memiliki kepribadian yang patut untuk menjadi pemimpin dari anak-kemenakannya atau kelompok kaumnya. Ia berasal dari keluarga baik-baik, orang yang berilmu, berakal, adil, arif bijaksana, pemurah, sabar, dan tulus. Ibarat pohon besar di tengah padang, batangnya tempat bersandar, uratnya tempat bersila, daunnya tempat berteduh. Masalah yang timbul dalam kaumnya tidak ada yang tak terselesaikan, tidak ada keruh yang tidak bisa dijernihkannya. Penyelesaian haruslah adil dan bijaksana dengan berpedoman kepada prinsip: “tiba di mata tidak dipicingkan, tiba di perut tidak dikempiskan”, artinya tidak pandang bulu.

Figur seorang *penghulu* atau *niniak mamak* sangat besar artinya bagi masyarakat Padang Laweh, oleh karenanya untuk mengangkat seorang *penghulu* sangat banyak persyaratannya, dan segala persyaratan tersebut ada di dalam falsafah adat masyarakat Padang Laweh. Sebelum seseorang dinobatkan menjadi *penghulu*, ia harus mengikuti pertandingan layang-layang yang

bagi masyarakat Minangkabau umumnya disebut '*pacu alang-alang*' (pertandingan layang-layang). Pertandingan layang-layang ini dapat dimaknai bahwa seorang *penghulu* bisa *mancari bingkai alang-alang* (mencari bingkai layang-layang), bisa *maukua samo panjang* (mengukur bingkai tersebut menjadi sama panjang), bisa *manimbang samo barek mambantuak samo saimbang* (menimbang sama berat dan membentuk sama seimbang), bisa *kusuik manyalasai karuah mampajaniah* (apabila kusut bisa menyelesaikan dan apabila keruh bisa menjernihkan)

Jadi, suatu pertandingan layang-layang di daerah Padang Laweh adalah dunia para *penghulu*, dunia para *niniak mamak*. Apabila di gelanggang pertandingan seorang *niniak mamak* tidak bisa *kusuik manyalasai* (apabila kusut bisa menyelesaikan) maka belum sah seseorang diangkat menjadi *niniak mamak*. Dengan demikian, seni pertunjukan *alu katentong* dan '*pacu alang-alang*' (pertandingan layang-layang) adalah dua hal yang menyangkut falsafah.

Di saat meninggalnya seorang *penghulu*, lazimnya langsung diangkat *penghulu* baru sebagai penggantinya. Peristiwa ini lazim disebut dengan "*mati batungkek budi*" (mati bertongkat budi), "*Gala pusako dihimbaukan di tanah tasirah*" (gelar pusaka dihimbaukan ketika tanah pusara masih merah), maksudnya gelar pusaka yang dimiliki *penghulu* yang meninggal langsung diturunkan kepada *penghulu* baru di atas pusara, saat upacara pemakaman *penghulu* yang meninggal dilaksanakan. Gelar pusaka tersebut biasanya diturunkan kepada kemenakan yang bertali darah atau kemenakan dekat dari *penghulu* yang meninggal. Ini dilakukan agar hak *kepenghuluan* dengan tugasnya jangan sampai kosong. *Penghulu* baru atau orang yang menerima adat "batungkek budi" itu harus segera mengadakan helat untuk penegakkan ke-*Penghuluannya* (Panghoeloe, 187:131-132).

Begitu penting dan tingginya peran dan kedudukan seorang *Penghulu* di Nagari Padang Laweh Minangkabau, apabila ada *penghulu* meninggal dunia maka dibunyikanlah *alu katentong* di rumah tempat *penghulu* tersebut meninggal. *Alu katentong* yang dibunyikan merupakan representasi dari sosok seorang *penghulu*. Beberapa tokoh masyarakat mengungkapkan bahwa *alu katentong* merupakan sebuah perlengkapan adat, di dalam pepatah adat disebutkan bahwa: *nan tinggi tampak jauh, nan gadang jarang basuo* (yang tinggi tampak jauh, yang besar jarang ditemukan). Makna dari kata-kata *nan tinggi* adalah bahwa setiap suku di daerah Padang Laweh (dan Minangkabau umumnya) mempunyai *penghulu*, oleh karenanya di setiap suku tersebut harus dipasang *marawa*, yaitu bendera *kepenghuluan* masyarakat Minangkabau, yang mempunyai panjang lebih kurang 15 meter dan lebarnya setengah meter, dan mempunyai tiga warna yaitu kuning (sebagai lambang manti, alim ulama), merah (melambangkan dubalang/pejabat pelaksana), dan hitam (lambang *kepenghuluan*). *Marawa* adalah bendera *kepenghuluan* masyarakat Minangkabau, panjang bendera ini lebih kurang 15 meter dan lebarnya setengah meter. Warnanya kuning, sebagai lambang manti (alim ulama); merah, melambangkan dubalang (pejabat pelaksana); dan hitam, adalah lambang *kepenghuluan* – Pemasangan bendera *marawa* ini menyatakan bahwa suku tersebut *saadat, sacupak, sagantang*, dan *sanagari* (se-adat, se-cupak, se-gantang, dan se-nagari). Sedangkan makna kata *nan tampak jauh*, adalah bahwa bagi masyarakat Padang Laweh sosok *penghulu* dilambangkan dengan *alu*. Ketika seorang *penghulu* meninggal dunia suku tersebut dan suku-suku terkait harus melaksanakan dan mengisi adat. Sebagai sebuah sistem simbol *alu katentong* yang menggunakan alu yang panjang (\pm 4 sampai 6 meter) harus dibunyikan dalam upacara ini, alu harus dihentakkan ke tanah sepanjang adat digelar. Ini memperlihatkan begitu pentingnya *alu katentong* bagi masyarakat Nagari Padang Laweh. Sebagaimana pernyataan Geertz, bahwa upacara selalu mengingatkan manusia tentang eksistensi mereka dan hubungan mereka dengan lingkungan karena melalui upacara warga suatu masyarakat dibiasakan untuk menggunakan simbol-simbol yang bersifat abstrak. Simbol-simbol ini berada pada tingkat pemikiran untuk berbagai kegiatan sosial yang ada dalam kehidupan mereka sehari-hari (Geertz, 1983: xi-xii).

Ketika seorang *penghulu* meninggal dunia, segera diangkat *penghulu* baru untuk menggantikannya, dan *alu katentong* dihadirkan dalam upacara ini untuk menghormati *penghulu* yang meninggal dan menghormati *penghulu* baru sebagai penggantinya. Secara teoretis pertunjukan *alu katentong* dalam upacara ini dimaknai sebagai wahana untuk mempertahankan spirit. Permainan alu dan lesung dimainkan dengan gerakan ke atas dan ke bawah, yang dalam hal ini melambangkan dunia atas dan dunia bawah. Gerakan permainan ketika alu di angkat ke atas dapat dimaknai sebagai spirit *penghulu* lama yang dibawa ke alam atas. Spirit atau daya kekuatan yang berguna untuk mengayomi dan mensejahterakan kaumnya akan terbawa beserta arwahnya. Namun sesaat alu harus dihentakkan lagi ke tanah, ke lesung yang menanti di bawah, untuk menyatakan dan memaknai alam bawah, bahwa *penghulu* baru segera diangkat dan spirit yang ada pada *penghulu* lama segera digantikan oleh *penghulu* baru. Masyarakat dalam hal ini berusaha mempertahankan spirit dari *penghulu* lama agar tidak lepas dari mereka dengan cara mengangkat *penghulu* baru. Upaya untuk mempertahankan spirit tersebut dilakukan dengan menyelenggarakan musik *alu katentong* yang dimainkan dengan gerakan-gerakan yang simbolis.

Dapat diaplikasikan pendapat Sternberg yang menyatakan bahwa seni yang menggunakan pendekatan mistik selalu diasosiasikan kepada kepercayaan mistik yang di dalamnya selalu didasarkan pada pengaruh-pengaruh alam gaib. Spiritualitas untuk *penghulu* dianggap sebagai bagian dari alam gaib, karena spirit itu diperoleh dari para dewa. Maka mistik yang merupakan bagian dari ritual itu bertujuan untuk mendapatkan pengaruh perlakuan yang baik dari para dewa (Sternberg, *ed.i*, 1999: 4-5).

Musik *alu katentong* kembali dimainkan dalam upacara *manujuah hari* (menujuh hari), adalah upacara selamat yang dilakukan oleh seluruh kaum kerabat setelah tujuh hari kematian *penghulu* lama. Upacara ini harus dilaksanakan oleh sanak keluarga, mereka mengundang para kaum kerabat untuk datang ke rumah pusaka *penghulu* yang meninggal dengan tujuan untuk mengadakan doa. Doa bersama dilakukan setelah sholat Zuhur, biasanya dipimpin oleh seorang Mubaligh. Doa ini diperuntukan bagi arwah *penghulu* yang meninggal agar arwah *penghulu* tenang berada di alam barzah, dan keluarga beserta kaum kerabat harus sabar dan benar-benar mengikhlaskan kepergiannya.

Alu katentong yang dibunyikan pada siang itu, selain untuk memberitahukan kepada semua orang bahwa telah tujuh hari berselang kematian *penghulu*, sekaligus juga untuk menegaskan bahwa jurang pemisah antara *penghulu* yang meninggal dengan sanak keluarga dan kaum kerabat sudah semakin mutlak. Hentakan-hentakan bunyi alu dan lesung pada permainan musik *alu katentong* kembali dimaknai sebagai alam bawah dan alam atas yang menjadi spirit dan lambang keikhlasan bagi sanak keluarga untuk benar-benar melepaskan dan mengikhlaskan kematian *penghulu* lama. Musik *alu katentong* yang dibunyikan saat itu berinteraksi secara dinamis sehingga menjadi spirit atau daya kekuatan dalam perjalanan upacara *manujuah hari* sepanjang siang hingga petang hari itu.

Kesimpulan

Alu katentong adalah jenis musik lesung yang terdapat di Nagari Padang Laweh Kecamatan Sungai Tarab Kabupaten Tanah Datar Provinsi Sumatera Barat. Masyarakat Nagari Padang Laweh percaya bahwa *alu katentong* merupakan representasi dari sosok seorang *penghulu*. Ketika seorang *penghulu* meninggal dunia, segera diangkat *penghulu* baru untuk menggantikannya, dan *alu katentong* dihadirkan dalam upacara ini untuk menghormati *penghulu* yang meninggal dan menghormati *penghulu* baru sebagai penggantinya. Secara teoretis pertunjukan *alu katentong* dalam upacara ini dimainkan dengan ritme-ritme yang dinamis beserta gerakan-gerakan yang simbolis yang dimaknai sebagai wahana untuk mempertahankan spirit. Spirit yang ada pada

penghulu lama segera digantikan oleh *penghulu* baru yang segera diangkat. Demikian makna spiritualitas musikal kehadiran *alu katentong* dalam upacara kematian *penghulu* di Nagari Padang Laweh Kecamatan Sungai Tarab Kabupaten Tanah Datar.

Daftar Pustaka

- Cliffort Geertz. 1983. *Abangan, Santri, Priyayi dalam Masyarakat Jawa*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Henk Borgdorff. 2012. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- James R. Brandon. 2003. *Jejak-Jejak Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*. Diterjemahkan oleh R.M. Soedarsono. Bandung: P4ST UPI.
- Martin Heidegger, 1970. *Hegel's Concept of Experience*. San Francisco: Happer & Row Publishers.
- Panghoeloe, M. Rasyid Manggis Dt. Rajo, 1987. *Sejarah Ringkas Minangkabau dan Adatnya*. Jakarta: Mutiara Sumber Widya.
- Rajo Panghoeloe, M. Rasyid Manggis Dt. 1987. *Sejarah Ringkas Minangkabau dan Adatnya*. Jakarta: Mutiara Sumber Widya.
- Robert J. Sternberg (Ed.). 1999. *Handbook of Creativity*. Cambridge University Press.
- Wilma Sriwulan. 1999. "Salawaik Dulang Seni Bernafaskan Islam Salah Satu Ekspresi Budaya Masyarakat Minangkabau: Kontinuitas dan Perubahan." *Tesis*. Yogyakarta: Program Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.

BAGIAN KEENAM
MUSIK DAN
SENI PERTUNJUKAN

Hubungan Musik dan Tari

Y. Sumandiyo Hadi

235

Tulisan yang dihimpun dalam bentuk buku “Bunga Rampai” bersama-sama dengan para penulis lainnya ini sengaja saya tujukan kepada Profesor Victorius Ganap, yang memasuki purna tugas sebagai dosen berstatus Pegawai Negeri Sipil di FSP ISI Yogyakarta. Semoga tulisan ini dapat menjadi perenungan kembali, sebagai sebuah pemahaman atau pengetahuan. Berdasarkan tema dari diajukan tim redaksi yaitu: “Membangun Studi Musikologi pada Pendidikan Tinggi Seni Indonesia” artikel ini saya beri judul “Hubungan Musik dan Tari.” Selama kurang lebih 35 tahun mengenalnya sebagai dosen bidang-bidang musik, musikologi, dan etnomusikologi, kami sering berdiskusi tentang musik dan tari. Ketika berkesempatan untuk bersama-sama mengamati penyajian pertunjukan tari, Victor, sering membicarakan keberadaan musiknya. Walaupun bukan seorang penata musik tari atau koreografi, dia sering mengkritik sebuah seni pertunjukan tari yang erat hubungannya dengan musik, sungguh pengamatannya sangat peka dan kritis. Mungkin artikel tentang hubungan musik dan tari ini pernah kami diskusikan, tetapi sengaja pemahaman ini saya lontarkan kembali khususnya kepada sahabat saya Victor sebagai kenangan. Walaupun kini sudah akan semakin jarang kami bisa bertemu berbincang masalah musik dan tari, tetapi saya yakin, Prof. Victor sesungguhnya bukan seorang “pensiunan” yang seolah-olah berhenti “bekerja atau belajar”, tetapi tentu sebaliknya. Semoga tulisan menjadi sebuah renungan, dan sewaktu-waktu masih bisa kita diskusikan kembali.

Pemahaman Wacana

Hubungan antara musik dan tari sama-sama sebagai seni pertunjukan atau *performing art*, sesungguhnya bersifat *inherent* atau melekat menjadi dasar sifatnya dalam unsur yang sama yaitu “struktur waktu”. Secara garis besar musik dapat dipahami sebagai ekspresi manusia yang diungkapkan lewat medium suara atau bunyi yang mengandung unsur irama dalam struktur waktu. Oleh karena itu seni pertunjukan ini lebih dominan dalam pengertian seni auditif, yaitu bagi penikmat musik (pendengar musik) lebih kepada rasa tangkapan atau persepsi pendengaran. Sementara seni pertunjukan tari, adalah ekspresi manusia yang diungkapkan lewat medium gerak dalam ruang dan waktu (*energy, space and time*); sehingga tentu saja orang menikmati sebuah tarian lebih dominan akan mengatakan “melihat gerakan tari”. Namun demikian, keberadaan keduanya sebagai sebuah “seni” (*art*) “yang hidup”, persepsi atau tangkapan pendengaran maupun penglihatan itu ada pada keduanya.

Ketika mendengarkan sekaligus melihat sebuah pertunjukan atau konser musik, yang semata-mata hanya sebagai seni auditif, bagi pengamat yang sungguh-sungguh dapat menikmati, ternyata di dalamnya dapat menimbulkan unsur kekuatan yang dapat menimbulkan dorongan “rasa gerak” atau *movement stimuli*. Bagi pendengar yang peka memiliki semacam “kinestetik simpati”, mendengarkan alunan bunyi yang ditimbulkan dari berbagai instrumen musik, maupun suara lagu, maka akan terdorong untuk bergerak. Semua jenis pertunjukan atau konser musik sesungguhnya dapat untuk iringan sebuah gerakan tari atau *music for dance*. Seperti misalnya perkembangan awal munculnya *modern dance* di Amerika, dengan tokohnya Isadora Duncan dan Maude Allan pada tahun 1900-an, ia sangat akrab dengan musik-musik klasik karya Beethoven maupun Chopin untuk iringan gerakan-gerakannya. Kemudian generasi selanjutnya seperti Martha Graham dengan koreografinya yang cukup

terkenal berjudul *Appalachian Spring* dengan musik yang diciptakan lebih dulu oleh Aaron Copland (Cheney, 1989: 1-13). Perkembangan selanjutnya banyak pula para koreografer *modern dance*, menciptakan koreografinya justru karena tertarik atau terinspirasi mendengarkan musiknya yang lebih dulu ada. Seperti juga di Jawa bisa dilihat pada berbagai jenis tarian klasik, biasanya iringannya adalah musik atau *gendhing karawitan* Jawa yang sesungguhnya lebih dulu ada dari komposisi tariannya. Nama atau judul tarian klasik itu biasanya cirikhasnya dengan sebutan musik atau *gendhing* iringannya, seperti tari Bedaya Pandelori karena jenis tarian Bedaya itu menggunakan iringan *gendhing pandelori*, Golek Putri Lambangsari, karena jenis tarian Golek Putri memakai iringan *gendhing lambangsari*, Gambyong Pangkur, yaitu tarian Gambyong iringannya *gendhing pangkur*, dan sebagainya.

“Waktu (*time*) sebagai unsur utama dalam musik, dirasakan dan disadari pula oleh seorang penari maupun koreografer; artinya mereka senantiasa berada di dalamnya dan bekerja dengannya. “Waktu” sebagai elemen estetis dalam gerakan tari, bagi seorang penari yang sedang proses menari, sesungguhnya dia sedang dalam proses penciptaan sebuah desain atau struktur waktu. Ketika gerakan berlangsung, berarti ada sebuah satuan waktu seperti tempo, ritme yang ada pada gerakan itu. Karena unsur waktu inherent pada gerakan, maka penari “bekerja terus-menerus” dengan unsur gerak dan unsur waktu. Dalam gerakan, unsur waktu sebagai suatu alat untuk memperkuat hubungan-hubungan kekuatan dari rangkaian gerakan tari, dan juga sebagai alat untuk mengembangkan secara kontinyu, serta mengalirkan secara dinamis, sehingga menambah keteraturan gerakan tari (Hadi, 2017: 25). Disinilah signifikansi hubungan antara gerak, waktu, dan ruang. Seperti yang pernah disampaikan oleh Hawkins dalam bukunya yang berjudul *Creating Through Dance*:

...space is motionless and silent until movement within in introduce time and thereby give space a voice, a specific expression relative to the tempo and dynamic time of movement (Hawkins, 1988: 43)

(...ruang adalah sesuatu yang tidak bergerak atau “bisu” sampai gerakan yang terjadi di dalamnya mengintroduksi “waktu”, dan dengan cara demikian mewujudkan “keruangan” sebagai suatu bentuk, suatu ekspresi khusus yang berhubungan dengan “dinamika waktu” dari gerakan itu).

Sebuah gerakan tari di atas panggung adalah suatu penampilan, jika seorang penonton betul-betul bisa merasakan, sesuatu gerakan “yang aneh” itu akan muncul secara tiba-tiba. Ia muncul dari apa yang dilakukan oleh para penari, namun ia sesuatu “yang lain”. Dalam mengamati sebuah tarian, penonton tidak melihat apa yang semata-mata secara fisik para penari berada dihadapannya, seperti berputar, berjalan, meloncat, meliyukkan badan, dan sebagainya, baik dengan tempo cepat maupun lambat; tetapi apa yang dilihat merupakan “kekuatan-kekuatan “yang hidup”, saling berinteraksi antara gerak, waktu dan ruang menyatu dalam gerakan tari.

Struktur waktu dalam gerakan tari dapat dipahami sebagai aspek-aspek tempo maupun ritme gerakan (Hadi, 2017: 25-26). Aspek tempo atau irama dalam tari dipahami sebagai suatu “kecepatan” atau “kelambatan” sebuah irama gerakan. Jarak antara “terlalu cepat dari cepat”, dan “terlalu lambat dari lambat”, akan menentukan energi atau rasa geraknya, sehingga tempo-tempo semacam itu tersedia apabila seorang penari menginginkan dan mampu melakukannya. Sementara aspek ritme dipahami dalam suatu gerakan tari sebagai pola hubungan “timbal-balik” atau “perbedaan” dari jarak waktu “cepat dan lambat” atau susunan tekanan “kuat dan lemah”. Pengulangan yang sederhana dengan interval-interval berjarak waktu yang sama, perubahannya atau pengulangannya akan menimbulkan pengaliran energi yang “ajeg” dan sama. Tekanan atau laku-laku itu mempunyai rasa keteraturan dan sering disebut dengan “ritme

ajeg” atau *even rhythm*. Apabila pengulangan jarak waktunya bervariasi, sehingga intervalnya tidak sama pengulangannya, maka ritme semacam itu “tidak ajeg” atau *uneven rhythm*. Setiap gerakan mempunyai ritme-ritme semacam itu, sehingga energi yang berjalan dan kadang-kadang berhenti, memberikan wujud penerapan dan pengendoran kekuatan selama durasi waktu dibutuhkan.

Pembahasan Musik Iringan Tari

Dalam memahami struktur waktu dalam sebuah tarian seperti yang telah diuraikan, biasanya cenderung untuk mengkaitkan hubungan gerakan tari dengan musik iringannya. Cunningham seorang penari dan koreografer *modern dance* menyatakan, ...*The music and the dance co-exist as individual but interpenetrating happenings, jointly experienced in the length of time they take up and divide; ...an independent relationship between music and dance; however, dance must carry the weight of communication.* (Cunningham, 1965) Tari dengan iringannya hadir secara bersama-sama menjadi satu kesatuan atau merasuk menjadi satu saling keterkaitan. Dalam kenyataan walaupun adanya hubungan bebas antara musik dan tari, tetapi bagaimanapun juga tarian harus ada komunikasi dengan musik iringannya.

Sejalan dengan pernyataan seorang penari sekaligus koreografer *modern dance* di atas, lebih ditegaskan lagi oleh seorang tokoh tari Jawa yaitu Pangeran Soerjodiningrat, ketika mencetuskan sebuah definisi tari Jawa; ...*Ingkang kawastanan djoged inggih poenika ebahing sadaja sarandhuning badhan, kasarengan oengeling gangsa, katata pikantoe wiramaning gendhing djoemboehing pasemon kalijan pikadjenging djoged* (Soerjodiningrat, 1934: 3). Apabila diterjemahkan secara bebas, dipahami bahwa yang disebut tari adalah gerak seluruh anggota badan bersamaan dengan bunyi suara gamelan, ditata sesuai dengan irama *gendhing* (musik gamelan), kesesuaian ekspresi dengan maksud tari. Dalam definisi itu terdapat tiga konsep yaitu *wiraga*, *wirama*, dan *wirasa*. *Wiraga* dan *wirama* yaitu pengertian antara gerak tari dan musik itu tak dapat dipisahkan. *Wiraga* yang bersangkutan dengan ”teknik” seluruh pengaturan panjang pendeknya frase gerak; dalam hal ini menyangkut dengan aspek-aspek irama atau tempo gerak, ritme, durasi, yaitu kesesuaiannya dengan *wirama* iringan tari atau gending pengiringnya. Keutuhan hubungan antara gerak (*wiraga*) dengan musik iringannya (*wirama*), dapat membentuk suasana isi atau rasa (*wirasa*) tari yang dimaksudkan.

Berkaitan dengan musik sebagai iringan tari atau musik gamelan untuk tari, akhir-akhir ini penulis telah selesai mengadakan sebuah pengamatan atau penelitian bersama Dr. Sumaryono (seorang pengajar Musik Tari). Dalam Penelitian dengan skema Kerja Sama Luar Negeri dari Direktorat Riset dan Pengabdian Masyarakat, Kemenristek Dikti, tahun 2018, diberi judul *Gamelan Music for Dance (Choreography)*. Penelitian ini bekerjasama dengan Center For Southeast Asian Studies, University of Michigan. Bentuk penelitian ini sengaja datang, dan bisa berpartisipasi langsung atau *participation-observation* melihat keberadaan kelompok musik gamelan di University of Michigan, Ann Arbor, USA, ketika mengadakan sebuah konser untuk mengiringi tarian. Konsep-konsep temuannya dari keterlibatan dalam penelitian itu, juga telah didiskusikan dalam *forum group discussion (FGD)* bersama mereka, dan segera akan diterbitkan dalam jurnal ilmiah.

Dengan contoh studi kasus dari hasil penelitian di atas, maka dapat dipahami bahwa musik khususnya musik gamelan sebagai pengiring tari, memiliki berbagai fungsi. Pertama adalah sebagai iringan ritmis gerak tarinya; kedua, berfungsi sebagai ilustrasi pendukung suasana tema tariannya, dan ketiga, dapat terjadi kedua fungsinya secara harmonis (lihat Hadi, 2017: 27-33). Musik sebagai iringan ritmis yaitu mengiringi tari sesuai dengan ritmis gerakannya, atau dipandang dari sudut tarinya, bahwa gerakannya memang hanya membutuhkan tekanan ritmis sesuai dengan musik iringannya tanpa pretensi yang lain. Setiap tekanan atau hitungan

gerak bersama-sama atau ritmis dengan *beat* atau ketukan musiknya, sehingga seorang penari harus peka tentang pengetahuan “tanda-tanda waktu” dalam menghitung *beat* itu, misalnya pembagian dalam tempo atau irama $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, dan sebagainya. Kadang-kadang secara lebih jelas setiap *beat* dapat diwujudkan dengan nada-nada bunyi. Seperti misalnya musik pentatonis Jawa yang biasa untuk iringan tari dengan bentuk *gendhing* seperti pola irama *ketawang*, *ladrang*, dan sebagainya. Biasanya setiap *beat* berwujud nada-nada bunyi instrumen seperti *kempyang*, *kethuk*, *kempul*, *kenong*, *gong*, atau disebut *balungan*, dan biasanya setiap *balungan* dipakai untuk ketukan atau hitungan secara ritmis sesuai dengan tekanan atau hitungan gerak tarinya. Contoh ketukan atau hitungan pola irama *gendhing ketawang* dan *ladrang*.

Gendhing Ketawang

| | | | | | | | |
|--------------|-------------|--------------|------------|--------------|-------------|--------------|-----------------|
| <i>pyang</i> | <i>thuk</i> | <i>pyang</i> | <i>pul</i> | <i>pyang</i> | <i>thuk</i> | <i>pyang</i> | <i>nong</i> |
| <i>pyang</i> | <i>thuk</i> | <i>pyang</i> | <i>pul</i> | <i>pyang</i> | <i>thuk</i> | <i>pyang</i> | <i>non/gong</i> |

Gendhing Ladrang

| | | | | | | | |
|--------------|-------------|--------------|------------|--------------|-------------|--------------|------------------|
| <i>pyang</i> | <i>thuk</i> | <i>pyang</i> | <i>pul</i> | <i>pyang</i> | <i>thuk</i> | <i>pyang</i> | <i>nong</i> |
| <i>pyang</i> | <i>thuk</i> | <i>pyang</i> | <i>pul</i> | <i>pyang</i> | <i>thuk</i> | <i>pyang</i> | <i>nong</i> |
| <i>pyang</i> | <i>thuk</i> | <i>pyang</i> | <i>pul</i> | <i>pyang</i> | <i>thuk</i> | <i>pyang</i> | <i>nong</i> |
| <i>pyang</i> | <i>thuk</i> | <i>pyang</i> | <i>pul</i> | <i>pyang</i> | <i>thuk</i> | <i>pyang</i> | <i>nong/gong</i> |

Keterangan instrumen *balungan*: *pyang* = *kempyang*; *thuk* = *kethuk*;
pul = *kempul*; *nong* = *kenong*; *gong* = *gong*

Pemahaman konsep fungsi kedua, yaitu musik tari sebagai ilustrasi atau pendukung suasana. Pemahaman ini semata-mata ritme maupun tempo atau pembagian waktu dalam musik tidak mengikat gerak dan tidak begitu diperhatikan. Musik pengiring jenis ini harus menimbulkan kesan “berbicara” atau adanya komunikasi, dan merupakan kesatuan yang baik antara musik dan tarinya. Banyak iringan musik jenis ini sudah terbentuk atau diciptakan lebih dulu bukan untuk musik tari, sehingga dengan cara demikian harus berhati-hati. Seorang penata tari atau penari harus tahu sungguh-sungguh melodi yang ada, jangan seenaknya memperlakukan musik, misalnya merubah tempo, memotong atau menyambung tanpa bantuan seorang musisi yang benar-benar berkompeten dalam bidangnya. Musik pengiring sebagai ilustrasi banyak digunakan untuk koreografi dalam bentuk sajian yang bersifat literal atau bercerita. Struktur atau desain dramatik gerakan tari dari awal, perkembangan, menuju klimaks, sampai penyelesaiannya, sangat membutuhkan suasana-suasana musik pengiring jenis ini, misalnya suasana sedih, gembira, mencekam, sunyi, dan sebagainya.

Sementara pemahaman konsep ketiga, fungsi musik sebagai pengiring tari, yaitu merupakan kombinasi antara konsep pertama musik yang ritmis sesuai dengan gerak tarinya, dan konsep fungsi sebagai ilustrasi. Sebagian besar garapan tari menggunakan musik seperti ini karena untuk menghindari sifat statis atau monoton dan lebih bervariasi, serta untuk kepentingan harmoni antara tari dan musik. Analisis pemahaman ini semata-mata tidak hanya kepentingan ritmis gerak sesuai dengan ritmis musiknya saja, tetapi sekaligus menyesuaikan

suasana melodinya, sehingga menjadi harmonis. Misalnya analisis suara kendang atau drum nada besar, dapat dirasakan atau ada kesan sentuhan emosional gerak secara ritmis dengan langkah-langkah yang pelan, tekanan gerak berat, dan sekaligus secara harmonis, seolah-olah menggambarkan langkah orang dengan merunduk atau dalam suasana kehati-hatian. Gerak dengan musik kendang semacam ini dapat dianalisis dengan cara memisahkan dua interpretasi terhadap musik iringan, misalnya komposisi kelompok duet dengan formasi penari 1 – 1 atau menjadi “dua pusat perhatian”; satu penari atau satu pusat perhatian bergerak secara ritmis sesuai ritmis suara kendang, sementara penari partnernya atau satu pusat perhatian yang lain, bergerak menginterpretasikan suasana suara kendang. Dalam satu kesatuan sajian tarian duet dengan “dua pusat perhatian” (*focus on two points*) di atas stage menjadi harmonis dan menarik. Seperti studi harmoni dengan etude karya musik Bach, dilakukan oleh dua orang penari atau duet; satu orang penari menari mengikuti gerakan tangan kanan pianis yang menggambarkan ilustrasi suasana tertentu, sementara penari yang lain mengikuti tangan kiri pianis yang bersifat ritmis (Meri, 1965: 41).

Di samping ketiga jenis fungsi musik untuk tari di atas, saya kira masih ada lagi perlakuan-perlakuan terhadap musik sebagai iringan tari. Penari dapat pula bergerak melawan musik, sama sekali tidak memperhatikan musik, seolah-olah suatu jalan keluar demi kepentingan gerakannya, karena musik dianggap mengganggu, atau membatasi kebebasan gerak. Perlakuan seperti ini dapat saja dilakukan semata-mata demi kepentingan studi gerakannya, seperti karya Doris Humphry tentang *Water Study* yang mendasari tentang teori atau prinsip gerakannya yaitu “*fall and recovery*” atau gerakan “jatuh dan bangkit”. (lihat Cheney, 1989: 1-13). Karya Humphrey di atas merupakan koreografi kelompok tanpa iringan musik (*dance without music*), tetapi hanya dengan rasa dari gelombang energi yang berdesir lewat para penarinya; sehingga semata-mata hanya menghindari bunyi atau suara dari instrumen musik saja. Apabila disadari bahwa tari adalah desain atau struktur waktu, dan tak ada gerak tanpa ritme, cara perlakuan terhadap musik yang sewenang-wenang itu harus berhati-hati.

Kesimpulan

Sifat dasar keabsahan secara artistik dari asumsi bahwa tari harus dikombinasikan dengan musik iringan, adalah pernyataan yang terbuka; bagaimanapun juga orang harus menyadari bahwa tari dan musik saling berkaitan, melalui penggunaannya yang secara artistik tak dapat dielakkan lagi (Zallman, dalam Turner, 1971: 71-93). Walaupun terdapat pemahaman konsep-konsep hubungan antara musik dan tari, atau adanya perlakuan terhadap musik untuk tari, namun janganlah sekali-kali beranggapan bahwa musik sebagai abdi tari, tetapi juga sebaliknya musik jangan sampai mendominasi tari.

Dalam pertunjukan tari, musik betul-betul sebagai pengiring, yaitu “mengiringi” tari. Ketika sebuah koreografi belum diiringi musik, belum dapat dirasakan sepenuhnya, tetapi ketika hadir bersama-sama dengan iringan musik yang cocok, pertunjukan menjadi lengkap, dan tercapai sentuhan emosionalnya. Musik sebagai partner atau penguat sebuah tarian atau koreografi, jangan sampai justru “membinasakan” sifat-sifat tarinya.

Sehubungan dengan pemahaman hubungan musik dan tari atau pada intinya membicarakan musik untuk tari, tentu saja akan bersangkutan dengan figur atau person penata iringan bersama para pemusiknya. Oleh karena itu ketika iringan musik semata-mata diharapkan sebagai iringan ritmis gerak tarinya, seorang penata iringan bersama pengiringnya, harus memahami masalah-masalah bentuk dan teknik. Musik jangan sampai justru membuat para penarinya menjadi terganggu cara mewujudkan bentuk, dan cara atau teknik melakukan gerakan-gerakan tari. Misalnya musik iringan terlalu cepat, atau terlalu lambat tempo dan ritmenya. Di samping itu apabila musik iringan berfungsi sebagai ilustrasi pendukung suasana tema tariannya, atau

dapat terjadi kedua fungsinya secara harmonis, maka seorang penata iringan dan pemusiknya harus paham betul tentang koreografi tari sebagai "isi", baik yang bersifat literal, maupun konsep "simbolik". Misalnya ilustrasi pendukung suasana sedih, gembira, cemas, takut, maupun makna-makna yang sarat dengan aspek-aspek simbolis sesuai dengan koreografinya.

Sekalipun ada cara atau model bahwa penata tari memilih musik iringan yang sudah ada lebih dulu, tetapi ia harus tahu betul-betul rasa musik yang telah dibuat oleh penata musik itu. Jangan sekali-kali penata tari memilih musik yang sudah tersedia, tetapi tidak tahu fungsi atau tujuan musik yang telah tercipta. Jangan sekali-kali memperlakukan musik itu untuk diedit, dipotong, dimodifikasi, divariasikan, tanpa sepengetahuan ahli penataan iringan tari. Bahkan sebaiknya apabila memperlakukan musik-musik yang telah ada lebih dulu untuk iringan koreografinya, bila mengetahui penciptanya, secara etika lebih baik memberitahu atau ijin untuk perlakuan-perlakuan itu.

Daftar Pustaka

- Cheney, Gay, *Basic Concepts In Modern Dance: A Creative Approach*, 1989.
Cunningham, Merce, *Concert Program Notes*, Douglass College, April 8, 1965
Hadi, Y. Sumandiyo, *Koreografi: Bentuk – Teknik – Isi*, Yogyakarta: Cipta Media, Cetakan Kelima 2017.
Hawkins, Alma M, *Creating Through Dance*, New Jersey: Princeton Book Company, 1988
Meri, La, *Dance Composition: The Basic Element*, Massachusetts: Jacob's Pillow Dance Festival, Inc., 1965.
Soerjodiningrat, *Babad lan Mekaring Djoged Djawi* Jodjakarta: Kolf Buning, 1934.
Zallman, Arlene, "Music For Dance", dalam Turner, Margery J, *New Dance: Approaches to Nonliteral Choreography*, London: University of Pittsburgh Press, 1971.

Musik dalam Pertunjukan Teater: Membaca Dialog, Suasana, Irama, dan Spektakel

Yudiaryani

241

Musik dan Teater

Musik sebagai seni pertunjukan memiliki elemen-elemen otonom sebagai penghasil wujud estetis. Namun ketika musik bekerjasama dengan bentuk seni pertunjukan lain, seperti teater, elemen-elemen musik merajut bersama dengan elemen-elemen teater. Rajutan tersebut membentuk suatu karya seni musik yang disebut dengan ilustrasi musik. Ilustrasi musik berarti musik yang mengiringi atau disebut juga dengan ‘musik pengiring’ pertunjukan. Pertunjukan teater mengembangkan suasana pertunjukan dengan cara membangun ilustrasi musik. Musik menjadi bagian pertunjukan teater, tetapi peran terbanyak adalah sebagai ilustrasi, baik sebagai pembuka pertunjukan, pembuka adegan, pemberi efek penguatan dalam adegan, maupun sebagai penutup pertunjukan. Ilustrasi musik berbentuk musik tema, efek suara, dan musik suasana. Ketiganya mampu membangun imajinasi penonton (Pasaribu, 1986: 122).

Kata ‘teater’ berasal dari bahasa Yunani, *theatron*, yang berarti *seeing place*, tempat tontonan. *Theatron* digunakan untuk menggambarkan bangku-bangku yang berputar setengah lingkaran dan disusun naik ke arah lereng bukit yang berfungsi sebagai tempat duduk penonton ketika drama Yunani Klasik berlangsung. Teater juga berarti seni drama, sandiwara, pertunjukan drama yang diperlakukan sebagai suatu karya seni atau profesi. Istilah ‘seni teater’ digunakan untuk menyebut beragam ketrampilan seni yang terlibat di dalamnya. Oleh karena itu, kata ‘teater’ berarti pengelolaan pertunjukan dramatik melalui tampilan spektakel (Yudiaryani, 2015:60).

Meskipun musik mempunyai peranan penting dalam opera dan drama musikal, pada berbagai pertunjukan teater, musik sedikit digunakan sebagai melodi atau instrumen. Oleh karena itu, Aristoteles menggunakan istilah ‘musik’ sebagai ganti untuk istilah ‘suasana hati’. Suasana hati dalam teater tergantung pada perpaduan banyak elemen termasuk dialog, irama, dan spektakel. Suasana terbentuk oleh irama yang dikomunikasikan secara langsung dari panggung pertunjukan karena penonton melihat aktor bergerak dalam irama, mendengar para aktor berbicara dalam irama, dan merasakan perubahan yang berirama dengan mengikuti penataan cahaya (George R. Kernodde, 1967: 355).

Sebagai suatu bentuk karya seni, teater merupakan bentuk seni kolektif yang berasal dari gabungan bentuk tari, musik, akting, rupa, dan drama. Berdasarkan kesejarahannya, teater tidak dapat melepaskan diri dari musik. Meskipun sangat bersahaja dan patuh pada irama dialog yang berbentuk puisi, teater Yunani Kuno menggunakan musik sebagai iringan. Kemudian pada zaman Renaissance abad ke-18, musik menjadi bagian integral dari topeng dan opera yang berkembang pertama kali di Italia. Namun demikian, musik-musik iringan tersebut hanya menjadi musik *interlude* atau musik jembatan antaradegan. Baru pada tahun 1900-an pada saat pertunjukan teater berusaha untuk melayani kebutuhan penonton, musik diperlukan untuk memenuhi kebutuhan dramatik panggung dan menjadi perlengkapan emosi penonton sebagai bagian penting drama.

Pada perkembangan waktu, pertunjukan teater membutuhkan kerjasama antara komposer dan sutradara. Demi keberhasilan pertunjukannya, seorang sutradara mendatangi komposer untuk memesan skor-skor khusus untuk adegan-adegan tertentu. Sebaliknya, agar musik tidak terpisah dari suasana dan spektakel teater, komposer menemui sutradara untuk merancang

bagian yang sebaiknya ditambahkan musik. Faktor kerjasama tersebut menentukan semangat dan suasana dari seluruh kerja pertunjukan teater. Tidak cukup bagi seorang komposer hanya menguasai naskah drama. Ia harus mempunyai hubungan yang akrab dengan suasana penciptaannya. Dengan kata lain, seorang komposer selalu berhubungan dengan sutradara selama pelatihan. Demikianlah keterkaitan antara teater dan musik, antara komposer dan sutradara.

Persoalannya terletak pada cara penciptaan musik teater sehingga mampu menghasilkan irama dalam pertunjukan teater dan cara penciptaan musik teater sehingga mampu menghadirkan kesamaan pemahaman antara komposer dengan sutradara.

Komposisi Musik dalam Teater

Mencipta musik sebagai ilustrasi pertunjukan teater bukan merupakan pekerjaan yang mudah. Hal ini disebabkan oleh komposisi musik yang digunakan sebagai ilustrasi merupakan penciptaan yang khusus. Artinya, bahwa pada saat mencipta satu bentuk yang integral dalam ilustrasi musik diperlukan ketrampilan, penguasaan, dan referensi yang cukup terhadap musik dan juga adegan-adegan dalam naskah drama. Komposisi musik memerlukan sinkronisasi artistik dengan adegan-adegan dramatik. Komposisi musik sebagai ilustrasi selayaknya mampu mendukung perwujudan emosi yang signifikan tentang isi perasaan yang terkandung dalam adegan naskah yang kemudian secara bersamaan disampaikan aktor pada penonton. Musik merupakan perangsang yang kuat untuk menimbulkan rasa emosi penonton. Hal ini terjadi jika penonton memahami kekuatan yang terkandung di dalamnya melalui unsur-unsur yang konstruktif. Jika memahami cara terciptanya musik sebagai ilustrasi, ternyata musik bukan sebagai pendukung pertunjukan teater. Musik bersama adegan-adegan di panggung merupakan suatu mata rantai, persenyawaan, atau kemanunggalan.

Menurut Paynter dan Aston (1979:72), hal tersebut merupakan satu keutuhan dari dua untaian, yaitu: teater dan musik. Dengan demikian perlu disadari bahwa penyatuan pemahaman antara komposer dengan sutradara dalam menafsirkan elemen-elemen musik dalam pertunjukan teater merupakan suatu kewajiban. Dengan demikian, komposisi musik tidak lagi sekedar aksentuasi terhadap adegan-adegan, namun senantiasa menciptakan ketegangan yang dramatis serta membentuk suasana untuk mempertinggi “kesadaran estetis” (merasakan dan mengerti) penonton. Dengan adanya kesadaran estetis inilah komposisi musik mampu memikat penonton secara terus menerus. Selain itu, komposisi musik mampu mengekspresikan serta mendukung isi perasaan yang terkandung dalam cerita, sehingga senantiasa menciptakan watak kontrapungtis terhadap adegan-adegan. Bagi para aktor, rangsangan emosional musik sangat mempengaruhi kualitas permainan mereka, dan musik sangat membantu perubahan emosi yang cepat dalam sebuah adegan. Perubahan emosi para aktor pun diukur secara tepat oleh para pemain musik.

Aaron Copland (1963: 155) mengamati bahwa terdapat beberapa cara agar peran musik menjadi penting, yaitu: *pertama*, musik mencipta atmosfir ruang dan waktu yang lebih meyakinkan. *Kedua*, musik menandai kehalusan pemikiran secara psikologis, yaitu pemikiran yang tidak terucap pada karakter atau implikasi pada situasi yang tidak tampak. *Ketiga*, musik membuat semacam pengisi *background* yang bernuansa alami. *Keempat*, musik membangun rasa kontinuitas. *Kelima*, musik membentuk bangunan adegan teatrikal dan menyelesaikannya di adegan akhir. Nicholas O'Neill (1970), seorang komposer dan juga sutradara teater yang tenar di zamannya, menulis sebuah buku *Music to Stage Plays*, mengamati musik untuk teater dengan membaginya menjadi tiga golongan, yaitu: musik interlude, musik pengisi, dan musik garapan (komposisi khusus). Musik interlude diperlukan untuk menjadi jembatan antara adegan-adegan dan untuk dimainkan sewaktu istirahat. Golongan musik pengisi termasuk di

dalamnya musik untuk tarian, lagu-lagu mars, nyanyian-nyanyian. Musik khusus atau musik garapan, yaitu musik yang dimainkan untuk mengiringi dialog, misalnya: waktu monolog panjang yang merupakan klimaks dari pertunjukan *The Bells*, atau monolog tokoh Hamlet dan King Lear, serta motif-motif seperti sebuah tremolo jika tokoh penjahat datang atau sebuah tema sentimentil untuk kedatangan tokoh utama wanita. Musik pengiring dialog disebut O'Neill dengan musik diam-diam masuk, *fade in*, dan kemudian diam-diam keluar, *fade out*, sehingga penonton tidak menyadarinya. Oleh sebab itu, musik yang terlalu 'jelas' tidak diperlukan untuk mengiringi dialog.

Kehalusan, ketepatan, dan fungsi musik yang benar dalam pertunjukan teater dapat pula mengacu pada pembuatan musik untuk film (Copland, 1963:153). Terdapat dua hal yang utama dalam pembuatan musik untuk film, yaitu:

1. Musik realistik yang merupakan faktor pengendali dalam film tari (balet atau musikal), opera-film, atau adegan-adegan dengan musik diperlihatkan dalam bentuk kabaret, kafe, ruang konser, adegan nyanyi dan sebagainya, atau menjadi pengontrol ketika aktor menyanyi seorang diri, tetapi diiringi oleh sebuah orkes yang tidak kelihatan. Oleh karena musik realistik merupakan bagian dari cerita, musik diciptakan sebelum pengambilan gambar dimulai.
2. Musik fungsional memiliki hubungan yang lebih rumit dengan aksi dibandingkan dengan musik realistik. Dalam hal ini, musik menekankan, menggarisbawahi, menghubungkan, menonjolkan atau menafsirkan aksi, dan menjadi bagian dari pola dramatis struktur adegan. Musik diciptakan setelah peristiwa-peristiwa diambil dan disusun dalam bentuk potongan-potongan adegan kasar.

Pada dasarnya musik fungsional paling sering digunakan sebagai ilustrasi pada pertunjukan teater. Gaya pendekatan musik fungsional tergantung keperluan yang spesifik, yaitu: persenyawaan antara musik dengan aksi tokoh yang menyampaikan pesan situasi kemanusiaan, dialog, pemandangan yang indah, menggambarkan suasana zaman, ketegangan dramatis, komedi, emosi manusia, dan suasana lainnya. Bahan baku atau material utama dalam proses komposisi musik untuk ilustrasi musik dalam pertunjukan teater adalah nada (*tone*) dan suara (*noise*). Nada memiliki ketentuan *pitch*, *duration*, *intensity*, *tone color*, *timbre*, dan vibrasi yang regular. Kemudian nada tersebut diwujudkan melalui media alat musik maupun suara manusia (vokal). Sementara itu, suara tidak memiliki ketentuan, seperti nada, dan perwujudannya dapat melalui suara binatang, lonceng, suara kaki orang berjalan dengan sepatu, suara kuda berjalan, suara kereta, dengan menggunakan bahan dasar kertas, kayu, metal, dan lain sebagainya. Kendati demikian, suara-suara tersebut dapat diwujudkan dengan alat musik atau diolah melalui peralatan elektronik guna memperoleh berbagai efek suara yang semuanya merupakan suara-suara yang imitatif. Selain itu, perwujudan pengolahan nada dan suara dalam sebuah komposisi musik untuk ilustrasi dapat menggunakan idiom-idiom etnis atau tradisional.

Satu kesatuan bangun musik tidak lepas dari tiga unsur utama, yaitu: ritme, melodi, dan harmoni. Ketiga unsur tersebut bersifat konstruktif. Artinya, suatu pernyataan musik tersebut tidak boleh ditawar lagi. Ritme dipertimbangkan sebagai komponen waktu yang memberikan pernyataan hidup kepada musik dan dihasilkan dari faktor aksentuasi serta durasi. Kemudian melodi merupakan sederetan nada-nada yang dijalin serta disusun secara ritmis. Jadi, salah satu sifat melodi dibentuk oleh ritme. Secara definitif, harmoni merupakan dasar-dasar elemen musikal pada kombinasi nada-nada yang dibunyikan secara simultan. Pada hakekatnya, manusia memiliki intuisi artistik. Paling tidak, dengan tiga unsur utama yang bersifat konstruktif tersebut senantiasa dapat ditangkap rasa keindahan musik oleh manusia. Hal ini berarti pula bahwa musik memiliki daya dan kuasa serta mampu untuk menggerakkan hati manusia, jiwa manusia, dan fisik manusia.

Dalam bukunya *Music Theory*, George Thaddeus Jones menyebutkan bahwa ekspresi merupakan faktor yang perlu dipertimbangkan dalam proses penciptaan ilustrasi musik (1974: 73-78). Ekspresi memberikan kekuatan pada komposisi musik terhadap adegan-adegan dalam pertunjukan. Suatu komposisi musik memiliki kekuatan intrinsik dan internal yang berbeda bila mengalami perubahan salah satu faktor tersebut. Ekspresi yang dimaksud, meliputi: *pertama*, tempo yang menunjukkan cepat lambatnya komposisi musik yang dimainkan; *kedua*, dinamik yang menunjukkan keras lembutnya komposisi musik yang dimainkan; *ketiga*, gaya komposisi musik yang dimainkan, seperti halnya *dolce* yang berupa komposisi musik yang dimainkan dengan gaya manis; *keempat*, frasing dan artikulasi berupa penjelasan ekspresi dengan cara memainkan nada-nada agar jelas maksudnya, misalnya: nada tersebut dimainkan dengan *legato*, *tenuto*, atau aksen. Setiap alat musik memiliki karakter yang berbeda dan setiap register yang terdapat pada alat musik pun memiliki karakter pula. Selain itu, berbagai suara pun memiliki karakter tersendiri. Oleh karena itu perlu mengeksplorasi terhadap hal-hal tersebut dalam komposisi musik untuk ilustrasi.

Irama di Panggung Pertunjukan

Alam semesta diatur dalam pola irama yang berselang-seling, yaitu: sebelum matahari terbit sampai matahari tenggelam, siang dan malam, musim panas dan musim dingin, hujan dan panas, kelahiran dan kematian. Orang-orang primitif mengekspresikan perasaannya sebagai bagian dari irama alam melalui tarian dan bunyi-bunyian, khususnya irama tanam biji dan panen, persiapan, dan penyelesaian. Dengan irama, orang-orang primitif mengatur kegiatan seluruh warga, seperti sarang lebah yang memiliki irama tari tertentu ketika berburu rumah baru, dan berubah kembali menjadi irama kerja sehari-hari setelah mereka menemukan rumah baru. Bagi orang-orang modern, irama masuk dalam prinsip pengelolaan elemen-elemen pemanggungan yang penting dan kompleks, kuat, serta dibutuhkan, seperti teater membutuhkan tarian atau musik. Gerakan tanpa irama menjadi aneh dan kaku. Jika otot-otot dan syaraf bagian kaki digerakkan dalam pola yang berirama, gerakan tersebut mencipta harmoni. Irama menciptakan hubungan antara bagian-bagian tubuh dan antara satu orang dengan orang lain. Nelayan ketika menarik tali atau layar, mereka menyanyikan lagu-lagu dengan gerakan berirama supaya bisa menarik layar atau tali bersama-sama. Pengayuh perahu kecil mengatur kru perahu dengan teriakan berirama secara bersama-sama supaya seirama dalam mengayuh perahu. Pekerjaan lebih mudah dikerjakan jika orang-orang yang mengerjakannya diatur dengan satu irama bersama-sama. Penonton teater mengikuti irama aktor-aktornya dengan sangat teliti, seperti tentara yang sedang berbaris mengikuti irama *marching band* atau kru pengayuh perahu yang berteriak secara berirama untuk menyamakan kayuhannya. Irama-irama tersebut menggema di telinga penonton, mengikat erat panggung dan dirinya dalam satu mantra.

John Dewey dalam Kernodde (1967:357) mengartikan irama sebagai ‘beragam perubahan yang terkoordinir’ dan mengatakan jika ada alur yang seragam, tanpa ada variasi dalam intensitas maupun kecepatan, berarti tidak ada irama, atau ada irama yang tidak sengaja ‘hadir’. Irama yang sedang berlangsung merupakan simbol ‘selang seling’ antara rasa takut jatuh dan harapan bangkit kembali. Irama bukan semata-mata merupakan pengulangan biasa tetapi pengulangan antara hubungan-hubungan, setiap titik keseimbangan melengkapi hubungan sebelumnya dan membawa harapan untuk hubungan selanjutnya.

Getaran dan hentakan-hentakan kecil yang dilakukan aktor dilakukan dengan pola irama yang sama ketika masing-masing aktor bereaksi terhadap lingkungan dan terhadap satu sama lain. Masing-masing suara yang dibunyikan atau beberapa baris kalimat yang diucapkan mempunyai iramanya sendiri meskipun hanya bagian kecil dari plot yang utuh. Oleh karena rangkaian suasana hati bisa menandai dan memperkuat irama struktur pertunjukan, suasana dari

setiap momen selalu diciptakan oleh setiap aktor dan diperkuat oleh musik dan suara sebagai latar belakang. Penyair bisa mengilustrasikan iramanya melalui kalimat. Seorang penggebuk drum bisa menyampaikan iramanya lewat pola ketukan. Konduktor orkestra menunjukkannya lewat gerakan tangan dan tongkatnya. Penari menunjukkan melalui gerakan seluruh tubuh, dan aktor mengkomunikasikan irama adegan melalui dialog langsung kepada penonton, tidak sekedar pola ketukan yang abstrak tetapi dengan kualitas dan perasaan yang halus pula. Sutradara bisa mengarahkan aktornya secara langsung dan mengontrol irama dengan nada suaranya sendiri atau gerakan tangan. Selain itu, sutradara juga dapat menyarankan adanya modifikasi dengan beberapa istilah sederhana, misalnya lebih pelan, lebih tajam, halus dan lembut, riang dan tidak serius. Terkadang, ketika sedang memikirkan suasana, aktor tidak perlu memikirkan iramanya. Sutradara harus tahu tentang suasana hati yang diinginkan dan irama yang akan dihasilkan aktor. Seorang murid dapat menanggapi drama yang dimainkannya dengan baik jika dia tahu cara irama-irama tersebut dicapai, kualitas irama-irama yang diberikan pada musik, tari, puisi, dan lingkungan alam, serta cara irama-irama tersebut bisa diadaptasi di panggung pertunjukan.

Sutradara panggung meminjam beberapa istilah dalam musik karena musisi membuat istilah-istilah yang sangat detail, seperti: hitungan, tempo, aksent, jeda, berhenti, legato, stakato, dobel, triple, *offbeat*, sinkopasi (pemindahan tekanan dalam irama), *downbeat*, dan mars. Sebagian besar musik menggabungkan melodi yang fleksibel dengan pola yang teratur antara ketukan yang diberi tekanan dan tidak diberi tekanan. Drum mengatur ketukannya dengan ketukan mars berirama satu – dua, satu – dua supaya antara band dan mars bisa seirama. Namun, drum itu sendiri jika memakai ketukan 2/4 atau 4/4 akan menjadi sangat monoton. Di luar itu, instrumen lain memainkan melodi dengan nada-nada pendek dan panjang, pernyataan dan jawaban, permulaan dan penutupan, tetapi tetap bisa sesuai dengan ketukan dasar drum yang teratur. Pada saat drum diset dengan satu ketukan yang teratur, drum itu sendiri bisa memainkan beberapa variasi sementara ketukan-ketukan yang teratur tersebut masih hinggap di telinga musisi dan pendengar. Pola musik Barat biasanya mempunyai tekanan di awal, kemudian untuk perubahan, komposer memberi tekanan pada *offbeat* yang efeknya disebut dengan sinkopasi. Beberapa musik, khususnya jazz, menggunakan teknik sinkopasi secara keseluruhan. Irama satu–dua, satu–dua, atau yang lebih sering variasi satu–dua–tiga–empat lebih teratur dan penuh semangat, sementara irama tiga birama, satu–dua–tiga, lebih ringan, cepat, halus dan jenaka. Musik waltz kuno mempunyai lambaian irama yang lebih menarik dan gembira, sangat berbeda dengan irama tarian waltz yang berat pada era tahun 1960-an.

Adegan–adegan dalam pertunjukan teater mempunyai ketukan yang kuat dan pasti, seperti mars dan tarian. Dalam *The Emperor Jones* karya Eugene O'Neill, pengarang Amerika, irama yang penuh semangat dan kejam diciptakan dengan ketukan drum yang awalnya pelan kemudian menjadi cepat dan semakin cepat ketika penduduk asli mengejar Jones di dalam hutan, dan bunyi drum berhenti ketika pistol sudah diarahkan untuk membunuh Jones. Sebagian besar teater dalam sejarahnya memanfaatkan kekayaan music, seperti lagu atau tarian, sebagai latar dan orkestra menjadi daya tarik khusus bagi teater-teater komersial sampai masa Perang Dunia II. Meskipun para sutradara yang beraliran naturalis menghapuskan instrumen musik konvensional, mereka masih menggunakan sumber suara yang lain dari alam, dari kegiatan manusia atau dari kota mesin. Dalam film dan drama TV, suara sebagian besar didukung oleh musik sebagai latar, seperti penyanyi dalam opera Wagnerian. Penulis naskah drama romantik di akhir abad ke-18 di Eropa, seperti Wolfgang Goethe dengan karyanya *Faust* dan Victor Hugo dengan *Hernani*, menunjukkan cara keduanya menggunakan irama untuk melukiskan suasana hati, pergulatan pikirannya, dan konflik batinnya. Romantisme mengembangkan peralatan panggung imajinatif terutama ketika menyelamatkan bentuk-bentuk opera dan

film pengembaraan ruang angkasa (*space odyssey*). Sebenarnya hampir semua penulisan drama dan pertunjukan teater modern ditemukan elemen-elemen Romantisme yang penuh dengan permainan suasana hati.

Jika tidak ada musik untuk membangun irama dan suasana dalam drama, sutradara memutar musik untuk aktor-aktornya. Film bisu yang tanpa suara dibuat dengan musik sebagai latar belakangnya. Seringkali musik sebagai latar belakang hanya dimunculkan dari suara biola tunggal untuk membantu aktornya mendapatkan suasana hati yang sesuai. Dalam pertunjukan teater, banyak latihan yang dimulai dengan musik, baik yang sudah direkam maupun yang dilakukan secara langsung. Hal itu berguna untuk mengatur irama sebuah adegan. Selama pertunjukan, musik juga diperlukan untuk membantu dalam penciptaan suasana dan gaya. Hal tersebut sama halnya dengan sepatu berhak tinggi, rok dan baju tanpa lengan, atau gerakan membungkuk untuk menghormati wanita di masanya. Ketika mengajar penyutradaraan di Yale, Alexander Dean meminta murid-muridnya untuk mendengarkan pendahuluan tentang Chopin dan berusaha menemukan istilah-istilah, baik secara langsung maupun yang disarankan, untuk menjelaskan kualitas yang membedakan satu pendahuluan dengan pendahuluan yang lain.

Pelatihan teater di Bengkel Teater yang didirikan oleh WS Rendra pada tahun 1970-an menggunakan musik untuk menciptakan karya-karya *Mini Kata*. Azwar AN, salah seorang pendiri Bengkel Teater menceritakan pengalamannya tentang cara Rendra melatih aktor-aktornya dalam membangun inspirasi bagi penciptaan tokoh dramatik:

‘Saya usulkan Rendra supaya bikin teater yang lain, supaya dia bisa menularkan ilmunya kepada teman-teman di Yogya. Dia tetap tidak mau. Setiap hari aku datang. Aku harus menerima ilmu-ilmu teater darinya. Dari jam 2 siang sampai jam 2 malam. Dengar musik Joan Baez, Ray Charles, Musik klasik, musik Negara-negara Amerika, Jazz. Dia bilang resapi saja musik-musik itu. Saya resapi musik-musik itu sambil tidur-tiduran. Satu saat, aku merasa musik ini bagus. Ini harus ditafsirkan, ditafsirkan lewat gerak. Wah bagus. Selama 6 bulan, kami berdua latihan terus. Gerak dan musik. Bayangkan!’

Dengan menafsirkan musik melalui gerak, terciptalah nomor-nomor, seperti *Bip Bop, Di Bawah Tiang Listrik, Topi dan Tertawa, Namaku Azwar*. Nomor-nomor tersebut hingga saat dikenal dengan nama ‘Mini Kata’ (Yudiaryani, 2015: 208-209).

Irama yang memberikan irama gembira pada film *Lilies of the Field* diatur dalam satu kelompok lagu yang berjudul *A-men*, dan dinyanyikan dengan banjo atau harmonika sebagai *sound track*. Lagu tersebut dibawakan dengan gerakan dan sikap aktor-aktornya—lima biarawati Jerman dan satu orang Amerika yang dimainkan oleh Sidney Poitier. Semua mengambil sikap menengadahkan kepala dan melangkah dengan langkah yang tinggi, bangga, meyakinkan, riang gembira, dan saling menghormati satu dengan lainnya. Irama tersebut menciptakan semangat dasar yang bisa menyatukan film.

Bagi musisi, nada–nada tidak bisa mengidentifikasi semua aspek penampilan. Selain menandai tempo, keras atau pelan, kresendo dan diminuendo, komposer juga mengembangkan kosa kata. Hal tersebut sebagian besar dilakukan oleh orang Italia untuk menunjukkan nada yang mereka inginkan, seperti nada yang lebar, lembut, meratap, berapi-api, khidmat, megah, penuh semangat, lincah. Namun penilaian atas nada tersebut tetap harus diserahkan pada pemain. Setiap pemain konser memanfaatkan penundaan, jeda, interupsi, rangkaian, dan penyebaran, mempercepat dan memperlambat, serta kontras dinamika yang kuat, meskipun hal tersebut sekarang telah jauh berkurang jika dibandingkan dengan zaman Victoria. Sutradara teater menggunakan banyak istilah dan konsep dari musik dan mereka tahu bahwa beberapa aspek

irama dalam teater tidak dapat dijelaskan dengan istilah musikal. Oleh karena itu, sutradara teater belajar banyak dari irama tari, puisi, dan lingkungan alam serta sosial.

Beberapa penari rakyat mempunyai pola gerakan yang kaku menghentak seperti mars dan waltz. Penari yang lebih bebas dan ekspresif tidak bisa dideskripsikan dengan istilah rangkap dua dan tiga, atau hitungan maupun tekanan. Penari maupun aktor harus melakukan banyak latihan berjalan, seperti berjalan dengan langkah biasa, berat seperti berbaris dan menghentak, atau langkah ringan. Selain itu, latihan langkah dilakukan dengan gerakan menyenangkan dan gerakan yang lebih jenaka, dilanjutkan dengan berjingkrak-jingkrak, melompat-lompat dan meloncat—dan yang terakhir memberi kualitas baru pada langkah yang dibuat dengan menambah intensi atau emosi, seperti menyapa langit dan angin di atas bukit, berjalan dengan sikap angkuh di depan orang lain atau pergi diam-diam ketika orang lain sedang tidur. Gerakan sederhana tersebut dipelajari dalam dimensi yang berbeda-beda—kecil dan besar, tinggi dan rendah, lurus dan lengkung, diagonal dan spiral—sementara gerakannya sendiri membutuhkan kualitas yang berbeda, seperti ketegangan atau relaksasi, kelembutan atau keadaan terguncang-guncang. Penari menemukan kualitas gerakan yang sesuai dengan aktornya.

Rudolf Laban yang pernah bekerja dengan orang-orang yang mengkaji gerakan dan irama juga bekerja dengan para penari dan aktor berhasil untuk membuat *The Mastery of Movement* sehingga menjadi satu analisa yang menghentak tentang beberapa faktor gerakan manusia yang memberi kontribusi pada irama. Pada saat membuat analisis, Rudolf memulainya dengan mengambil satu rangkaian kata untuk jenis-jenis gerakan dan kemudian menganalisis perbedaannya, seperti meninju, menyayat, menekan, menyentil, mengoles, mengapung, dan memelintir. Dia memperhatikan bahwa ternyata beberapa kata tersebut mempunyai makna ringan dan berat. Beberapa gerak ada yang cepat dan pendek, dan ada beberapa gerak yang pelan dan bertahan lama. Sementara gerakan yang lainnya, seperti menyayat, mengapung, dan menarik bisa menjadi gerakan yang dilakukan tanpa ada kepastian saat berhenti dan tanpa kejelasan arah gerakan. Beberapa dari gerakan ini mengisyaratkan adanya daya tahan yang kuat, sementara yang lainnya, seperti mengapung, meluncur, mengolesi, dan menyambar memberi kesan rendah daya tahannya. Kata-kata kerja aktif tersebut memberikan gambaran bagi sang sutradara dan aktornya bahwa di satu momen tertentu, tokoh bisa menampilkan makna memelintir atau mengulur yang mempunyai daya tahan, kuat, dan fleksibel, baik dalam percakapan maupun gerakan.

Namun, dari semua latihan gerak tersebut merupakan gerakan yang sudah dipersiapkan oleh penulis naskah, khususnya penyair naskah. Irama dari frasa, bunyi dari kata-kata yang disampaikan, kekayaan imajinya memberikan kesempatan kepada aktor tersebut untuk menciptakan suasana hati sebagai elemen paling penting dalam drama. Aktor yang memerankan tokoh-tokoh karya Shakespeare, tanpa dibantu dengan dekorasi atau pencahayaan, mampu menyampaikan dialognya dalam adegan dengan sangat baik karena adanya kekuatan pada gerakan dan kata-kata. Sebelum pembunuhannya, Macbeth memenuhi udara dengan bayangan-bayangan ketakutan terhadap gelapnya malam. Karena terkejut melihat sebilah belati, dengan tiba-tiba, dia mengubah irama gerakannya menjadi lebih pelan, dan mengatakan dengan mendeskripsikan bahwa kegelapan malam adalah miliknya.

*Now o'er the half—world
Nature seems dead, and wicked dreams abuse
The curtained sleep*

Di babak selanjutnya, Macbeth membawa para pembunuh ke hadapan Banquo dan dengan penuh semangat dia menunggu datangnya malam.

Ere the bat hath flown

*His cloistered flight, ere to black hecate's summons
The shard-borne beetle with his drowsy hums
Hath rung night's yawning peal, there shall be done
A deed of dreadful note....
....Come, seeling night
...Light thickens, and the crow
Makes wing to the rooky wood;
Good things of day begin to droop and drowse
Whiles night's black agents to their preys do rouse.*

Sementara itu, rasa sakit dalam cerita *Hamlet* banyak ditampilkan di awal adegan pembuka ketika pergantian penjaga di tengah malam, seperti yang disampaikan oleh salah satu penjaga malam, “Malam ini sangat dingin, jantung saya sakit sekali.” Adegan *Romeo and Juliet* di balkon yang disinari oleh sinar bulan tercipta kalimat-kalimat pendek. Romeo memandang Juliet sambil menyebut Juliet lebih bercahaya daripada matahari dan bulan, matanya bersinar, seperti bintang. Romeo menyebut Juliet, “Malaekat cahaya... Keindahanmu adalah kemegahan malam, kau berada di atas kepalaku, sebagai pesan yang diterbangkan dari surga.” Romeo berkata, “Jubah malam yang menyembunyikannya dari sinar bulan yang penuh berkat yang memberikan kilau perak di atas pohon-pohon, betapa manis dan cemerlangnya mulut kekasih di waktu malam.” Kata-kata tersebut meyiratkan cinta yang sempurna dengan irama dan suara yang ringan tapi bertahan lama. Untuk adegan yang keras dengan pertengkaran dan kematian, atmosfer siang yang panas diciptakan dengan irama dan gambaran seperti berikut ini.

*The day is hot, the Capulets are abroad,
and if we meet we shall not 'scoe a brawl,
for now these hot days is the mad blood stirring.*

Sebuah alur suasana digambarkan melalui kalimat-kalimat pendek, satu suku kata dan tujuh suku kata yang diberi tekanan di baris terakhir. Untuk adegan badai di babak ketiga *King Lear*, Shakespeare menampilkan dua tokoh minor pada semua adegan untuk menjelaskan perjuangan mereka melawan angin, hujan, dan petir, sebelum memunculkan Lear dan kebodohnya. Lear menyapa petir melalui irama trompet dan irama yang pelan dan berat, “Menyapu rata bulatnya dunia.” Namun, pada adegan badai berikutnya, suasana hatinya menjadi lebih tenang. Hal itu berubah menjadi menyeramkan ketika Lear mulai marah dan iramanya juga berubah menjadi penuh kegilaan. Kata-kata yang keluar dari mulut Edgar yang diasingkan, “Dari tumbuhan yang berduri tajam keluarlah angin yang dingin.” Tidak hanya aktor yang memperhatikan irama dialog, hal tersebut juga dilakukan para desainer. Mereka memastikan keinginan penyair dengan ceritanya melalui penyesuaian warna, dan pemaduan suara, cahaya, dan perubahan dekorasi dan kostum demi memperkaya irama yang disampaikan lewat kata-kata.

Lingkungan historis dan geografis mempengaruhi irama karena tokoh dibentuk oleh dinamika lingkungan dan diwujudkan melalui suasana hati dan tujuan tertentu. Penganut romantis lebih tertarik pada suasana, waktu, dan tempat seperti gua dan hutan yang memikat, malam yang khidmat saat para ksatria berjaga-jaga, janji sepasang kekasih di bawah sinar bulan purnama pada nenek sihir di gua yang besar, penyelundup, sarang binatang buas, dan festival di desa-desa pada masa melodrama abad ke-19. Pertunjukan *Pelleas and Melisande* karya Maurice Maeterlinck membangkitkan kembali pasangan kekasih hantu dari malam gelap dan bercahaya bulan. Sepasang kekasih hantu tersebut terbang bersama angin melewati tengah hutan dan kastil-kastil tua, di samping kolam air di gua yang sangat dalam – tidak berdaya, roh yang kesepian yang pelan-pelan berubah lalu memudar menjadi kabut dari tempat mereka tadi datang. Dialog Maeterlinck terdiri dari petunjuk-petunjuk pendek dan kalimat yang penuh saran dan mengingatkan. Dialog tersebut tidak pernah memaksa. Selain itu, dialog itu

juga menjadi satu ekspresi yang sempurna dengan musik Claude Debussy yang impresionis sehingga mampu membuat drama ini menjadi fargmen yang lembut dengan melodi indah dari jalinan musik orkestra.

Kesamaan Pemahaman Komposer dan Sutradara

Sutradara teater modern selalu tanggap dengan irama geografis yang berbeda pada musim dan waktu tertentu. Dalam pembelajaran penyutradaraan, banyak waktu yang dihabiskan untuk mempelajari cara mengatur gerakan dan perpindahan adegan, sehingga aktor mampu membangun irama di area panggung. Terdapat banyak detail pengembangan karena setiap aktor mengembangkan dan membuat variasi berdasarkan satu irama dasar. Irama tempat bisa diatur dengan sifat atau temperamen aktornya. Masyarakat desa di pegunungan di Jawa Barat berbeda sifat dengan masyarakat Dayak yang tinggal di hutan pedalaman Kalimantan. Festival seni di Spanyol berbeda dengan tari massal Amerika atau tarian lemah gemulai suku Indian. Tujuan kehendak seorang tokoh bisa diatur juga melalui irama dengan harapan mempunyai irama yang lebih riang dan ringan dibandingkan dengan kesedihan. Seorang tokoh menggunakan nada suara yang berbeda ketika dia ketakutan, ketika menggoda, memaksa, memohon atau mengancam, ketika lelah, jengkel, curiga, bercanda atau sedang penuh siasat. Jika seorang tokoh sudah membawa tanda-tanda tetapi berita yang ingin disampaikan tidak pasti, tokoh lain memulai ketukan baru dari ketegangan yang penuh teka teki tersebut dengan irama yang tajam, tetapi ringan. Kecemasan dan kekhawatiran serta ketegangan tersebut berlanjut, bahkan kadang-kadang disela dengan gangguan dan penyangkalan yang tidak utuh dan selaras. Semua tokoh terperangkap dalam irama yang sama, meskipun mereka menciptakan variasinya.

Hal yang dilakukan O'Neill pada malam pertunjukan teater adalah membuka adegan dengan iringan musik etnis Irlandia. Di akhir lagu itu terdapat dua baris dialog lalu sebagian lagu itu masuk lagi diikuti oleh empat baris dialog. Di akhir dialog tersebut terdapat beberapa kesibukan akting lagi. O'Neill mengukur dan menyesuaikan musiknya pada adegan-adegan dramatis berikutnya. Pengaturan semacam ini dapat berhasil disebabkan oleh adanya kerjasama yang baik dengan sutradara dan aktor. Sepanjang pelatihan, setelah para aktor hafal dengan dialog mereka, O'Neill melatih aktor dengan iringan piano yang dimainkannya. Hal ini menyebabkan musik tumbuh bersamaan dengan seluruh adegan pertunjukan. Meskipun terkadang kalimat diucapkan lebih cepat ataupun lebih lambat di setiap latihan, permainan piano tidak terlalu sulit untuk mengiringi permainan aktor, sepanjang aktor tetap berpegang pada dasar karakter yang dirancang sebelumnya oleh sutradara. Melalui pelatihan tersebut penyempurnaan ditemukan di akhir latihan. Dengan demikian, sangat baik sekali apabila sebanyak mungkin dilakukan latihan dengan piano atau alat musik lainnya. Sebelum pertunjukan teater berlangsung, latihan perlu diiringi oleh instrumen-instrumen musik utuh yang dibutuhkan.

Setelah memahami refleksi ilustrasi musik dan pengamatan musikologis dalam sebuah pertunjukan teater, perlu dicoba untuk dilihat persamaan persepsi yang dibangun oleh komposer dan sutradara. Saat ini, seorang composer yang memiliki pengetahuan dan pengalaman mendapat simpati dari kalangan teater. Artinya, penciptaan musik untuk teater dipersiapkan dan dilatih sebaik mungkin seperti halnya bagian pertunjukan lainnya. Apabila ada musik yang harus mengiringi dialog, komposer harus mengetahui kecepatan pengucapan dialog dan gerakan yang dilakukan aktor, sehingga musik masuk ke dalam detail pemanggungan adegan. Misalnya, musik harus mengantar suatu adegan tanpa dialog, komposer harus bekerjasama dengan sutradara untuk mengadakan pengaturan antara musik dan suasananya. Dengan lain kata, adegan-adegan yang tidak ada dialog, gerakan, atau akting, bisnis akting, dan gestur aktor harus disejajarkan dengan musik. Apabila ada dialog, musik harus disetarakan dengan gerakan di atas panggung.

Tekstur pertunjukan merupakan gabungan banyak elemen—spektakel, dengan settingnya yang penuh warna, pergantian cahaya dan kostum yang beraneka; dialog, dengan frase yang berirama, gambaran yang ingin ditampilkan, suara bergetar dan suasana, semua diciptakan oleh kualitas dan irama sang aktor (Kernodde, 1967:339). Untuk setiap drama, sutradara harus memastikan tekstur yang dibutuhkan supaya ketika berlatih dapat dikomunikasikan kepada aktor-aktornya dengan kata-kata. Pada saat sutradara menjelaskan tekstur secara keseluruhan dan suasana tertentu, dia juga bisa menjelaskannya dengan gerakan yang berirama, seperti seorang konduktor orkestra yang memimpin anak buahnya memainkan musik. Melalui analisa dan persiapan yang matang, sutradara, aktor, komposer, dan desainer harus tetap memperhatikan efek secara keseluruhan. Sementara sutradara bertanggung jawab pada cara membangun suasana naik dan turun, skema tokoh dan irama, penonton menikmati akting para tokoh dan gambaran—gambaran yang penuh irama tentang takdir manusia.

Daftar Pustaka

- Copland, Aaron. 1963. *What to Listen for in Music*, USA: Mc Graw-Hill Book Company Inc.
- Jones, George Thaddeus. 1974. *Music Theory*, New York, Hagerstown, San Francisco, London: Barnes & Noble Books, A Division of Harper & Row Publishers,
- Kernodde, George. R. 1967. *Invitation to the Theatre*, USA: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Pasaribu, Amir. 1986. *Analisis Musik Indonesia*, Jakarta: P. T. Pantja Simpati
- Paynter, John and Aston, Peter. 1979. *Sound and Silence. Classroom Projects in Creative Music*, London: Cambridge University Press,
- Yudiaryani. 1999. *Panggung Teater Dunia. Perkembangan dan Perubahan Konvensi*. Yogyakarta: Pustaka Gondho Suli.
- _____. 2015. *WS Rendra dan Teater Mini Kata*, Yogyakarta: Galang Pustaka.

Revitalisasi Kesenian Kuntulan di Dusun Klindon, Jawa Tengah

Michael H.B. Raditya

251

Siang itu di sebuah lapangan yang tidak terlalu besar—kira-kira seukuran lapangan bulu tangkis—di tengah kawasan rumah warga, lapangan tersebut mulai dipadati oleh masyarakat. Tidak hanya wajah-wajah dari warga desa setempat, tetapi warga dari desa tetangga ataupun kelurahan lain pun turut datang. Di lapangan tersebut tidak terdapat panggung, hanya beralaskan tanah. Sebuah karpet biru di tengah area telah dipersiapkan. Tiga puluh menit berselang, warga yang telah berdiri mengelilingi area mulai bersorak. Di ujung jalan, dua belas pria dewasa—berpakaian putih, bercelana biru, tanpa menggunakan alas kaki—yang membentuk dua shaf baris mulai mendekat. Sementara itu, di depan barisan tersebut, sekelompok pemusik turut mengiringi. Seperti halnya *marching band* dengan hanya bermodalkan empat buah terbang dan sebuah bedug kecil yang dipanggul oleh dua orang lainnya, barisan pemusik tersebut melangkah sembari mendendangkan beberapa ayat dari kitab *Al-barzanji*. Perlahan mendekat hingga memasuki area, warga mulai bertepuk tangan. Sementara para pemusik menempati posisi di sisi timur lapangan, barisan pria tersebut mulai memasuki lapangan sesuai dengan shafnya. Terbang mulai ditabuh dan bedug mulai dipukul. Seorang laki-laki tua mulai melafalkan ayat-ayat *al-barzanji* dengan lantang. Seketika barisan laki-laki tadi merentangkan kaki membuat kuda-kuda. Mereka pun mulai bergerak, seperti memukul dan menendang layaknya sedang berpencak silat. Alih-alih bergerak acak, mereka membentuk beberapa ragam gerak secara serempak dan serentak. Mereka pun turut melafalkan ayat-ayat *al-barzanji* bersama-sama. Selama 54 menit masa pertunjukan, tidak ada warga yang meninggalkan lapangan kendati berdesakan (Catatan lapangan pada 18 Agustus 2009).

Pengantar

Secuil catatan di atas merupakan pengalaman di lapangan yang telah dilakukan pada tujuh tahun silam di sebuah daerah bernama Petungkriyono—sebuah kecamatan di Provinsi Jawa Tengah. Berbeda dengan daerah lainnya, ketika itu Petungkriyono lekat dengan mitos terisolasi karena akses transportasi yang buruk, kontur geografis yang cukup ekstrem, baik dari jalan hingga pengamanan di setiap liku jurang, dan dusun yang tersebar hingga ke pedalaman, serta sulit dijangkau. Bermula dari awal tahun 2008 ketika melawat ke sebuah dusun bernama Sipetung—di kecamatan yang sama—untuk melakukan latihan penerapan etnografi yang diselenggarakan oleh Jurusan Antropologi, Fakultas Ilmu Budaya, UGM, rasa keingintahuan akan kesenian yang berada di daerah setempat muncul. Wawancara pun dilakukan dengan warga setempat, hingga dirujuklah beberapa kesenian, seperti kesenian ronggeng, kuda lumping, dangdut, dan kuntulan, dengan pelbagai trajektori seperti daerah yang lazimnya mempertunjukkan dan masih mempunyai generasi penerus akan kesenian tersebut.

Kesenian pertama yang dilihat pada tahun 2008 di Petungkriyono adalah ronggeng. Ronggeng di Petungkriyono masih dipercaya beberapa kalangan dan turut dilaksanakan di beberapa dusun sebagai ucapan syukur. Tidak jauh berbeda dengan konsepsi yang dibangun, baik melalui literatur ataupun karya sastra seperti *Ronggeng Dukuh Paruk* oleh sastrawan Ahmad Tohari tahun 1982 silam, kedua jenis bacaan tersebut dirasa telah memberikan modal intelektual yang cukup untuk memahami kesenian ini. Kesenian lainnya yang pada tahun

2008 masih kerap dilangsungkan adalah kuda lumping. Kesenian ini acapkali difungsikan sebagai pertunjukan pelengkap dalam mekanisme hiburan masyarakat setempat. Berada di Desa Tlogopakris, kesenian kuda lumping dapat berkembang dengan baik karena adanya komunitas yang turut terbangun di dusun tersebut (data dari Andini, 2008).

Namun di antara dua kesenian tersebut, dangdut bagi masyarakat Petungkriyono terkesan lebih dekat dengan mereka. Selain peran televisi, dangdut di Petungkriyono terbantu dengan adanya mekanisme pembelian *speaker* aktif yang mulai dilakukan ketika akhir era Orde Baru, dan masif ketika era Reformasi. Implikasinya adalah tiap warga yang mempunyai *speaker* aktif memainkan beberapa nomor lagu dangdut kesayangan dengan *speaker* yang diletakkan di depan teras rumah. Alih-alih volumenya disesuaikan untuk menjaga ketenangan, volume tiap lagunya terdengar sangat nyaring. Belum lagi tiap rumah yang mempunyai speaker serupa walau bersebelahan turut melakukan ihwal yang sama. Alhasil ketika itu—tahun 2008—setiap siang hari senantiasa dapat terdengar lagu dangdut dari segala arah dengan judul lagu yang berbeda-beda, layaknya sebuah representasi—dengan asumsi setiap lagu adalah representasi diri—yang saling berkontestasi. Kendati demikian, masyarakat tidak merasa terganggu atas ‘perang’ suara tersebut. Alasan sederhana masyarakat adalah karena di siang hari banyak warga yang pergi untuk bertani sehingga dusun sangat terasa sepi. Oleh karena itu, aktivitas memutar musik dangdut dengan suara yang keras menjadi pilihan mereka untuk ‘meramaikan’ suasana.

Alih-alih musik dangdut hanya sebagai peramai suasana, baik disadari ataupun sebaliknya, konstruksi musik dangdut di masyarakat menjadi semakin kuat. Alhasil aktivitas ‘menanggap’ (sebutan untuk menyewa) orkes melayu ataupun organ tunggal di masyarakat Petungkriyono menjadi lumrah, bahkan lebih digemari daripada kesenian lainnya. Seraya menegaskan kondisi tersebut, Indriya (2006: 190) pun turut menyatakan: “Orang Indonesia sekarang suka sekali dengan Dangdut, bahkan di daerah pelosok sekalipun dangdut disukai masyarakat, belum ada apa-apa, penonton sudah minta Dangdut.” Bertolak dari pendapat empiris Indriya, agaknya pernyataan tersebut tepat untuk menerjemahkan atensi masyarakat kini akan dangdut secara umum, dan masyarakat Petungkriyono secara khusus.

Setidaknya tiga kesenian tersebutlah yang berganti-gantian dipergunakan masyarakat sebagai simbolisasi ucapan syukur serta perekat antarwarga. Lantas terdapat satu kesenian lainnya yang kerap disebut warga tapi hampir punah—merujuk pada terma Sal Murgiyanto dalam penamaan kesenian yang mulai ‘ditinggalkan’ (1993: 91). Kesenian tersebut adalah kesenian Kuntulan, sebuah kesenian yang mengelindankan antara seni bela diri dan seni religi secara eksplisit, serta musik dan agama secara implisit. Seni bela diri dalam hal ini adalah pencak silat yang telah distilisasi, sedangkan seni religi dalam hal ini adalah pembacaan beberapa ayat di kitab *Al-Barzanji* yang dinyanyikan. Pada mulanya, kesenian ini berjaya. Kesenian ini dapat berjalan bersamaan dengan kesenian ronggeng. Kedua kesenian ini dahulu menjadi pasangan kesenian yang kerap digunakan oleh masyarakat. Kesenian ronggeng acapkali ditempatkan sebagai representasi dari ucapan syukur akan panen dan sedekah bumi, dan kesenian kuntulan sebagai representasi dari puji-pujian kepada Allah SWT. Pergelaran dari kedua kesenian ini pun selalu tertaut dengan ritus siklus hidup masyarakat, baik secara personal, seperti khitanan, dan pernikahan. Sementara itu, secara komunal, kesenian ini muncul, seperti panen, Idul Adha, dan Idul Fitri.

Berbeda dengan ronggeng yang membutuhkan spesifikasi tertentu, seperti musikalitas yang perlu dimiliki para pemain, para penari dengan paras rupawan serta tubuh menawan—yang membuat kesenian ini tidak dapat dimiliki oleh warga di setiap tempat, kesenian kuntulan dapat dikooptasi oleh warga di dusun manapun. Hanya terdiri dari beberapa barisan laki-laki dan beberapa pemain musik, kesenian ini dapat dipelajari. Terbukti ketika itu dari beberapa tempat yang memang mempelajari kesenian ini, guru pencak silat memang dapat didatangkan.

Oleh karena melibatkan masyarakat—estetika partisipasi—untuk turut serta di dalam kesenian ini, baik sebagai penari, ataupun pemusik, proses pembelajaran gerak yang dibalut dengan ayat-ayat bernuansa religi tersebut turut menciptakan rasa kebersamaan dan kesatuan. Alhasil ketika itu banyak kelompok kuntulan dengan beragam nama yang muncul pada pelbagai dusun di Petungkriyono. Namun, kini kesenian ini mulai pudar perlahan dari jagad seni Petungkriyono, bahkan beberapa orang telah menyebutnya punah.

Tertarik dengan nostalgia dari para tetua dan warga atas kesenian ini, maka wawancara dilanjutkan dengan warga. Mereka menyatakan bahwa Desa Tlogohendro (sebelah Desa Tlogopakis), di salah satu dusunnya masih terdapat generasi yang dapat mempraktikkan kembali kesenian kuntulan. Dusun tersebut bernama Klindon, sebuah dusun yang terdapat di sisi berbeda dengan daerah Sipetung namun terletak di daerah terdalam (dusun terujung di areanya). Dengan demikian, kesenian tersebut dapat dilihat secara langsung. Setahun setelah melawat ke Sipetung, di tahun 2009, terdapat kesempatan untuk kembali ke Petungkriyono kendati datang dengan tema berbeda. Apabila di tahun 2008 diperuntukkan melakukan penelitian, di tahun 2009 kedatangan tersebut diperuntukkan melakukan program kuliah kerja nyata (KKN) UGM. Salah satu program yang diusung oleh tim adalah revitalisasi kesenian. Ihwal ini terasa sangat tepat terlebih dusun Klindon mempunyai kesenian kuntulan yang memang terlanjur punah. Langkah yang dilakukan adalah menilik kesenian Kuntulan di Klindon dan mencari tokoh yang dapat diajak bicara terkait ihwal ini. Terdapat salah satu guru yang dapat kembali mengajarkan gerak dan musik dari kuntulan. Setelah itu bersama warga disetujui untuk mempertunjukkannya kembali.

Selama dua bulan di lapangan, upaya menampilkan kembali kesenian tersebut mulai merajut kenangan masyarakat yang telah perlahan hilang dari benak dan ingatan para tetua dan warga. Wacana-wacana bernuansa stimulasi turut dikembangkan dan disebarkan di masyarakat. Pada bulan Juni dan Juli dilakukan latihan bersama warga. Namun, sasaran latihan bukan para tetua, tetapi para tetua yang mengajarkan gerak tari dan alunan musik kepada satu hingga dua generasi setelahnya. Sistem regenerasi pun dimulai, dengan cara membahas dengan semua warga untuk pemain hingga jadwal latihan. Latihan pun dimulai. Diawali dengan melakukan beberapa pemanasan dan gerak di satu minggu awal, di minggu berikutnya dilakukan beberapa formasi gerak pencak yang langsung diawasi oleh sang guru. Sekitar dua minggu digunakan untuk menghafal formasi ini bagi para penari, dan para penonton yang melihat. Setelahnya alunan musik ikut bermain—dengan maksud menyesuaikan gerak agar sesuai dengan alunan—para penari mulai menyesuaikan walaupun tidak semudah yang dibayangkan. Namun kerja keras berakhir manis, sebuah tanggal yang telah ditentukan, 18 Agustus, satu hari setelah hari kemerdekaan kesenian tersebut dilahirkan kembali.

Pentas kesenian Kuntulan dimainkan dengan ditonton lebih dari 500 warga yang berasal dari berbagai dusun. Tidak hanya dari dusun setempat, namun banyak dusun lainnya turut melawat. Perekaman pertunjukan juga dilakukan ketika pentas dengan tujuan membuat dokumentasi untuk warga. Euforia pun bangkit dan melonjak, perasaan senang dan puas warga sangat terlihat. Dusun sangat diuntungkan dengan pertunjukan itu, baik secara moril, ataupun finansial—dengan banyak warung musiman milik warga muncul dan mengeruk keuntungan yang tidak sedikit. Janji-janji pun mulai terucap bahwa kesenian ini akan tetap dimainkan walaupun tim KKN akan pulang. Revitalisasi telah diterapkan. Revitalisasi merupakan formulasi yang tepat untuk menghidupkan semua kesenian yang telah atau terancam punah. Namun kenyataan lain harus diterima, bahwa sebulan, setahun, bahkan lima tahun berselang, kesenian kuntulan di Klindon tidak lagi terdengar. Kesenian itu kembali hampir punah.

Bertolak dari empiris ini, saya akan mengartikulasikan persoalan kesenian Kuntulan secara khusus, dan kesenian yang hampir punah lainnya secara umum. Pertanyaan yang muncul bukan

lagi terkait dengan alasan hilangnya suatu kesenian dan cara penanggulangannya karena jawaban praktis akan hal-hal tersebut akan mengemuka bahwa adanya kontestasi yang didasarkan pada konstelasi yang menjadi penyebab utama. Oleh karena itu, perlu dicermati pola kesenian masyarakat yang berubah sehingga diketahui tentang perlu tidaknya suatu tindakan revitalisasi diperlukan. Selain itu perlu untuk diketahui tentang peran revitalisasi hanya sebatas *klangenan* bagi sebagian orang tanpa adanya *kagunan* bagi banyak orang. Dalam mengkaji hal-hal tersebut akan digunakan data etnografi. Walau data empiris dan catatan lapangan yang dibuat atas pertunjukan kuntulan ketika itu tanpa tendensi untuk dibahas secara mendalam. Data empiris tersebut hanya berisikan *progress* latihan dari hari per hari para penari, serta menampung para generasi muda dan anak-anak, baik yang sekedar menyaksikan, ataupun ikut menirukan. Namun data dokumentasi akan pertunjukan, bahkan wawancara yang telah dilakukan dapat dipergunakan sebagai basis analisis —layaknya antropologi yang mengutamakan sumber primer lapangan— dengan teori yang dapat disisipkan.

Kendati telah berjarak tujuh tahun berselang, penelitian ini perlu dianalisis secara mendalam dan kritis, sehingga akan menjadi cermin untuk logika kesenian—yang masih bertahan ataupun akan punah—ke depan, dan para pelaku seni perlu melakukan observasi yang mendalam. Alhasil artikel ini diharapkan dapat menjadi stimulasi kesadaran bahwa kesenian bukan hanya sebagai produk, namun menyimpan logika yang mendalam akan masyarakat yang mengimaninya. Dari logika itulah dapat dicermati revitalisasi benar-benar diperlukan, ataupun sebaliknya.

Pembahasan

Sebagaimana telah diungkap sebelumnya bahwa kesenian kuntulan merupakan padanan dari tari dan musik maka muncul dilematis ketika membawanya ke ranah akademis seni. Sebuah gap keilmuan digunakan untuk memisahkan kuntulan sebagai sebuah pertunjukan utuh menjadi salah satu bidang kajian saja, yakni: antara etnomusikologi atau tari. Sejak terjadinya pembagian ilmu seni ke beberapa bidang, dalih agar pembahasan dapat dilakukan secara mendalam jika mengambil salah satu kecenderungan, dikemukakan. Implikasi pengotak-kotakan ilmu seni ini membuat kuntulan—dan banyak seni di Indonesia lainnya—dapat dicermati secara mendalam hanya dari sisi musik atau sisi tarinya saja. Memang jika pembahasan musik, ihwal tari akan dilibatkan. Sebaliknya, jika pembahasan tari, ihwal musik akan dilibatkan, namun terma dilibatkan tidak berarti menyingkap keberlindanan tapi hanya bersifat melengkapi.

Padahal etnomusikologi dan kajian tari mendapatkan sumbangsih metodologis hingga teoretis yang sangat besar dari antropologi. Menurut Alan P. Meriam (1964) etnomusikologi membahas *conceptualization about music, behavior in relation to music, dan music as sound itself*, sedangkan tari menurut Hanna (1979: 3) adalah *cultural behavior: a people's values, attitudes, and beliefs partially determine the conceptualization of dance as well as its physical production, style, structure, content, and performance*, yang terinspirasi oleh paradigma antropologi sebagaimana ilmu yang *investigates the way of life of a people, its behavior, ideas, and artifacts* (ibid, 6). Terlebih salah seorang etnomusikolog Amerika bernama Willard Rhodes menuliskan "*The Near East, the Far East, Indonesia, Africa, North American Indians and European folk music, the study of "popular music and dance"*" (via Merriam, 1964: 5). Bertolak dari empiris di lapangan, Rhodes menyadari bahwa musik dan tari di negara Timur adalah satu kesatuan. Bertolak dari ihwal inilah dalam menganalisis kuntulan digunakan kembali paradigma antropologi dalam mengakomodasi kedua jenis bidang seni.

Masyarakat Klindon dan Hiburan

Secara geografis, Dusun Klindon terletak di Desa Tlogohendro, Kecamatan Petungkriyono,

Kabupaten Pekalongan, Jawa Tengah. Seperti yang telah diungkap di awal tulisan bahwa Kecamatan Petungkriyono lekat dengan konotasi terisolasi. Akses jalan yang kurang memadai—ketika itu jalan masuk ke dusun masih berbatu—serta kontur daerah perbukitan membuat Petungkriyono cukup jauh dari gesekan masyarakat luar. Namun keterisolasian Petungkriyono justru membuat daerah ini terjaga, baik dari sifat buruk akan interaksi dari luar maupun keadaan alam yang masih asri dengan banyaknya pepohonan di sepanjang perbukitan. Terlebih dusun bernama Klindon terletak di area paling dalam (baca: ujung) di Desa Tlogohendro.

Serupa dengan warga dusun lain di Kecamatan Petungkriyono, masyarakat Klindon merupakan masyarakat agraris yang mempercayakan hidupnya pada bercocok tanam. Alhasil, setiap hari para laki-laki remaja dan dewasa pergi ke sawah atau ladang, sedangkan para perempuan remaja dan dewasa kerap mencari rumput di pagi atau siang hari—dan akan membantu ketika masa tanam dan panen. Anak-anak bersekolah pada pagi hari di dusun sebelah dan ketika siang kerap menemani ibunya untuk mencari rumput. Berdasarkan data yang dipunyai oleh Kepala Dusun Klindon di tahun 2009, warga di dusun ini berjumlah 378 orang, dengan rangkaian usia yang beragam dengan mata pencarian yang seragam. Keinginan para pemuda untuk ke luar dari dusun pun belum terlampau banyak. Faktor jarak ataupun kenyamanan tinggal di dusun Klindon membuat mereka memilih untuk menetap dan membantu melanjutkan pekerjaan turunan sebagai petani.

Dua bulan tinggal bersama warga dengan mengikuti pelbagai aktivitas mereka telah memberi secuil pemahaman akan kebiasaan sehari-hari masyarakat, mulai dari pergi ke sawah dari pagi hingga sore hari bersama para kepala keluarga, berbelanja bersama ibu-ibu di dusun sebelah, hingga bermain dan belajar mengaji bersama anak-anak di sore hari. Rutinitas itu selalu berulang di setiap harinya. Hal itu menjadi kebiasaan masyarakat secara menyeluruh tetapi tidak keseluruhan. Alhasil di siang hari, dusun terasa sangat sepi karena banyak warga yang memang tidak di rumah. Aktivitas ini menjadi pola yang sebenarnya turut mempengaruhi pelbagai aspek lainnya, seperti kesenian. Dalam pola kesenian, sebagaimana yang diungkap oleh Koentjaraningrat (1994) bahwa terdapat perbedaan akan pola kesenian masyarakat urban dan rural. Masyarakat urban dapat melihat kesenian setiap hari di pasar malam, sedangkan masyarakat rural hanya dapat menikmati kesenian pada momen tertentu, yang lazimnya terkait dengan siklus hidup. Tidak jauh berbeda dengan hal yang telah diungkapkan oleh Bapak Antropologi Indonesia, Koentjaraningrat, Klindon turut mempunyai pola kesenian yang serupa—dengan menanggapi kesenian di hari-hari tertentu.

Demikian halnya dengan kesenian di Klindon atau dusun sekitar yang tidak dapat dijumpai setiap hari layaknya di alun-alun kota atau kantung-kantung hiburan lainnya. Hal yang banyak dilakukan adalah berkumpul bersama keluarga atau tetangga mewarnai keadaan malam hari masyarakat. Adanya pertunjukan kesenian hanya terbatas dan tertentu. Pengalaman empiris menyatakan bahwa saat itu pertunjukan hanya dapat disaksikan di hari masa panen. Dengan menanggapi dangdut, mereka menghibur diri dari rutinitas sawah dan ladang. Secara sosiologis, hal tersebut menunjukkan bahwa kesenian turut diartikan sebagai wadah pertemuan antarwarga. Kesenian terasa sangat ramai, semua bertemu dan bercengkerama, laki-laki, perempuan, bahkan anak-anak menyaksikan satu pertunjukan yang sama. Terlebih dahulu ketika televisi belum terlalu berpengaruh pada masyarakat Klindon. Kesenian sangat terkesan sakral. Dalam tahap ini, geografis memang sangat mempengaruhi pola kultural masyarakat.

Alih-alih menyerah pada kontur geografis dusun, masyarakat melakukan pelbagai upaya untuk dapat ‘sama’ dengan mereka yang berada di kota, yakni dengan membeli televisi. Alhasil pada tahun 2000-an masyarakat yang ingin menyaksikan televisi harus mempunyai tenaga kincir yang diletakan di pinggir sungai untuk menciptakan listrik—penggunaan kincir dikarenakan listrik belum masuk ke dusun Klindon. Kontur geografis Klindon yang dikelilingi perbukitan

juga membuat gelombang UHF tidak sempurna tertangkap antena televisi lazimnya, sehingga warga harus membeli parabola untuk dapat menyaksikan siaran televisi. Namun pembelian televisi tetap dilakukan oleh beberapa warga walaupun tanpa parabola, sebagai siasat—baik disadari atau sebaliknya oleh mereka—mereka turut membeli pemutar cakram padat (*VCD player*). Film ataupun video musik—khususnya dangdut—mereka konsumsi, baik di siang ataupun malam hari.

Konstruksi dangdut yang telah mereka saksikan setiap hari baik di layar televisi ataupun dari pemutar VCD membuat mereka tetap mengimani pertunjukan *live* sebagai kewajiban pemuas hasrat. Alhasil jika terdapat pertunjukan *live*, baik ronggeng di sebelah dusun, atau dangdut di desa sebelah, bahkan kecamatan yang harus jauh ditempuh, maka warga akan tetap berangkat untuk menyaksikannya. Jika jarak tontonan dekat, maka para warga akan menaiki *doplak*—sebutan mobil bak terbuka alat transportasi warga—untuk pergi menonton, namun jika lokasi terlalu jauh, lazimnya para pemuda lah yang akan berangkat untuk menyaksikan pertunjukan. Jadwal kesenian dipergelarkan pun biasanya akan dimulai setelah Shalat Maghrib hingga tengah malam. Tujuan kesenian dipertunjukkan di malam hari agar para warga dapat menyaksikan tanpa adanya gangguan kerja. Jikalau dipertunjukkan di siang hari, maka lazimnya masa pertanian sudah melewati fase tanam, atau setelah fase panen.

Sedangkan pertunjukan Kuntulan, lazimnya dipertunjukkan pada acara yang tertaut dengan siklus kehidupan. Seorang tetua yang menjadi narasumber utama dalam revitalisasi kesenian Kuntulan ini, Mbah Dasrul pun mengatakan bahwa:

“Kagem ngarak manten, penganten, sunatan, dados penganten ya digarap saking besane ten besane. Sunat ditanggap arak-arakan saking lepen, sunatan teng pinggiriran, nah jarak niku enten kuntulan. nang saking lepen enten kuntul.”

Terjemahan:

Untuk mengarak pernikahan, sunatan, biasanya untuk pengantin para pemain akan menari dari rumah calon laki-laki ke calon perempuan. Sedangkan sunatan akan dilakukan arak-arakan dengan berjalan mulai dari sungai ke rumah anak yang disunat. Di setiap jarak maka akan ada kuntulan (terjemahan penulis).

Sesuai dengan perkataan Mbah Dasrul bahwa Kuntulan akan ditanggap ketika siklus hidup masyarakat, seperti pernikahan dan sunatan. Kuntulan digunakan sebagai pembuka jalan dari calon mempelai laki-laki, ataupun anak yang disunat. Kuntulan dalam pernikahan di sini kerap dirujuk dengan pernikahan Betawi yang menggunakan *Palang Pintu* sebagai syarat dari calon mempelai laki-laki ketika ingin memasuki rumah mempelai wanita, atau *seseheran* pada adat Jawa sebagai persembahan kepada mempelai wanita. Bertolak dari skema kesenian tersebut, kesenian semacam ini memang merepresentasikan kultural masyarakat setempat, dan disimboliskan dengan rangkaian kesenian yang bernuansa ritual. Namun dalam kesenian Kuntulan simbolisme ini tidak hanya bersifat representatif akan ilahiah tetapi turut terejawantahkan secara eksplisit, di mana ayat-ayat bernuansa religi dinyanyikan bersamaan dengan gerak dari para penari. Secara lantang puji-pujian dikumandangkan, dan secara tegas gerak pencak silat—walau distilisasi—dipertunjukkan. Dalam ihwal ini kesenian Kuntulan menjadi kesenian hiburan yang mengusung religi sebagai nafas dari pertunjukan secara khusus, dan cerminan masyarakat secara umum.

Muasal Kuntulan di Dusun Klindon

“Putra Manunggal,” lirih terucap dari bibir pucat Mbah Dasrul menyebut nama kelompok kesenian Kuntulan di dusun Klindon dalam sesi wawancara. Mbah Dasrul sebagai tetua dusun—yang mengetahui seluk beluk Kuntulan—telah secara langsung mengalami pelbagai fase: mulai

dari fase keinginan dusun untuk mempunyai kelompok Kuntulan; fase belajar Kuntulan; fase kuntulan dipentaskan; hingga fase terbenamnya kuntulan tujuh belas tahun silam—dihitung sejak tahun 1992 hingga tahun 2009. Mendengar keinginan untuk merevitalisasi Kuntulan, sebagai konsekuensinya laki-laki paruh baya dengan badan kurus—dan terkesan ringkih—ini selalu datang untuk mengajarkan dan mengawasi ketika latihan berlangsung. Bahkan dalam sesi pentas, Mbah Dasrul turut menunjukkan performanya dengan mengeluarkan jurus pencaknya secara individual. Keinginan yang dalam dari Mbah Dasrul dan para tetua sekitar juga tanpa sebab, bagi para tetua kesenian Kuntulan menganggap bahwa kesenian ini banyak manfaatnya, Mbah Dasrul mengatakan:

...kuntulan Putra Manunggal niku rukun, tiang kalih doso ya manunggal, mboten siwak-siwan, mboten enten pantangane nopo-nopo. Semoga sing alit-alit saget, seneng kulo. Arak-arakan diundang, ya arak-arakan seneng ramai, enten iring-iringan. Kandel.

Terjemahan:

...Kuntulan Putra Manunggal itu rukun, dua puluh orang ya guyub [kebersamaan], tidak bertengkar, tidak ada pantangan apa-apa dalam melakukan. Semoga yang muda bisa, bahagia saya jika itu terjadi. Arak-arakan dipanggil, seneng ada ramai, ada iringan. 'Tebal'.

Sesuai dengan apa yang dikatakan Mbah Dasrul bahwa kuntulan yang dimainkan secara kolektif tidak hanya mengusung nilai jasmani semata, melainkan nilai religi dan moral yang menjadi cermin dari kebudayaan masyarakat setempat.

Jika dilihat secara bentuk, kesenian Kuntulan adalah padanan gerak pencak silat dengan alunan ayat dari kitab Al-barzanji yang dinyanyikan. Alih-alih sifat dari kedua ihwal yang berbeda membuat kesenian ini saling berkontestasi, Kuntulan dapat menjalin keduanya menjadi satu kesatuan yang utuh. Namun negosiasi kedua ihwal tersebut tidak tanggung-tanggung, kedua ihwal tersebut justru berkelindan karena adanya seni. Dapat dibayangkan jika Kuntulan tanpa seni, di mana pencak silat yang tegas diiringi bacaan kitab Al-barzanji tanpa adanya alunan, maka Kuntulan akan terkesan sangat kaku. Dalam ihwal ini, seni mereproduksi pencak silat—yang notabene sebagai pertahanan diri—dengan stilisasi dalam tari, serta menjadikan bacaan Al-barzanji menjadi beralun diiringi beberapa alat musik.

Stilisasi kerap dikonotasikan sebagai penghalusan dalam gerak, namun sebenarnya lebih mengarah pada penciptaan citra dari sebuah gerak. Berkaitan dengan ihwal ini, Sal Murgiyanto (2016: 18) turut menerangkan:

Setiap stilisasi menuntut: (1) kejelasan bentuk; dan (2) kaitan atau dukungannya terhadap citra yang hendak diwujudkan. Stilisasi gerak yang jelas dan konsisten akan menghasilkan *style* atau gaya pertunjukan tari yang terkait dengan daerah budaya, kurun waktu, atau pribadi penata tari. Mengutip Lincoln Kirstein (*via* Cohen, 1968: 87), tarian yang disajikan di atas panggung profesional haruslah '*theatrically legible*.' Tuntutan ini dipenuhi dengan stilisasi: "*The purely natural gesture has sufficient meaning for the performer, but for the audience it fails to establish a theatrically perceivable image.*"

Dari penjelasan Sal di atas, agaknya pemahaman dari stilisasi menjadi jelas, di mana kebutuhan akan pertunjukan untuk menciptakan suasana panggung yang teatral membuat pelbagai gerak sesuai atas citra dari tema (baca: konstruksi) tertaut. Dalam ihwal ini, ragam gerak pencak silat telah distilisasi—walaupun tidak terlampaui banyak—dan terejawantahkan paling konkret pada gerak memukul atau menendang yang bukan lagi didasarkan kekuatan, namun kesesuaian. Kesesuaian akan kontekstual masyarakat, ataupun kontekstual pertunjukan.

Seraya mengamini ihwal tersebut Murgiyanto (2016: 19) mengatakan “sekalipun demikian, tetap saja tarian dramatik juga memerlukan stilisasi jika tak mau jatuh menjadi *self-expression*.”

Stilisasi dalam gerak pencak pun bukan lah ihwal baru di Indonesia, setidaknya beberapa daerah di Indonesia mempunyai kesenian serupa, seperti: *Randai* di Sumatera Barat, atau *Palang Pintu* di Betawi. Pada mulanya *randai* adalah suatu bentuk kesenian tari. Langkah dan gerakan seperti pencak, memainkannya berkeliling merupakan lingkaran, dan jumlah pesertanya tidak tertentu (Esten dalam Sedyawati, 1983: 112). Selain itu, Margaret Kartomi pun turut mengamini dengan melakukan penelitian dan menulis buku berjudul *Traditional and Modern Form of Pencak Silat Indonesia: The Suku Mamak in Riau*,” (2011). Kartomi menjelaskan pencak silat sebagai sebuah pertunjukan. Kesamaan ragam dalam pertunjukan masyarakat Indonesia yang mengusung pencak silat sebagai pertunjukan telah tersebar luas. Bertolak dari *randai* di Minangkabau ataupun *pencak silat* di Riau, terbetik kesadaran bahwa sebenarnya kesenian tersebut mempunyai akar yang serupa. Dalam ihwal ini, Murgiyanto (2016:108) merujuk *scholar* sebelumnya, dengan menyatakan:

T. Luckman Sinar (1982: 5–12) membagi tari-tarian Melayu dalam empat kelompok. Pertama, kelompok tari yang masih bersifat magis-religius; Kedua, kelompok tari perang. Tari yang termasuk jenis ini adalah tari silat dan tari pedang yang ditarikan oleh laki-laki dengan memakai senjata (pisau, keris, atau pedang). Ketiga, tari pertunjukan. Tari ini dibedakan menjadi tari yang bersifat semi religius dan tari yang semata-mata bersifat hiburan. *Barodah* dan *Zikir Barat* yang menyanyikan syair pemujaan kepada Allah dan Rasulullah dalam bahasa Arab dan bersumber dari kitab *Barzanzi* masuk dalam tari semi religius. Keempat, kelompok tari-tari *Ronggeng* untuk *menandak*, antara lain tari *Lagu Senandung*, tari *Lagu Dua*, tari *Lenggeng Mak Inang/Cik Minah Sayang*, tari *Pulau Sari*, tari *Patam-patam*, dan *Gubang*.

Dari rujukan Sal atas Luckman Sinar, dapat diputuskan bahwa tari silat berasal dari rumpun Melayu yang telah tersebar di pelbagai tempat, termasuk kecamatan Petungkriyono. Difusi tari silat ini pun turut menarik untuk diperbincangkan, karena cikal bakal tari silat memang berasal dari silat yang sebenarnya lintas generasi. Perkembangan persilatan Indonesia terbagi menjadi beberapa periode, yaitu masa sebelum penjajahan—atau pada zaman kerajaan, zaman penjajahan Belanda dan Jepang, serta zaman kemerdekaan (Rosanty, 2011).

Secara eksplisit, pencak silat memang telah mempunyai trayektori yang cukup panjang dengan pelbagai alasan. Howard, Chamber dan Draegers (1970:12-13) menjelaskan secara detil bahwa *the civilizations of eleventh century Java developed a wider range of weapons and fighting arts that reached technical perfection under the Majapahit kings of the thirteenth to sixteenth centuries*. Bertolak dari kesadaran bahwa silat telah berkembang sejak zaman kerajaan, pada saat kolonisasi silat pun turut mempunyai kendala. Pencak Silat dilarang untuk diajarkan karena pihak kolonial mencurigai akan adanya penyerangan. Alhasil silat dilarang, namun diajarkan secara terselubung, salah satunya distilisasi dengan tari. Serupa dengan ihwal ini, kesenian di Brazil pun mengalami fase pelarangan—yang sekiranya dapat menjadi model walaupun mempunyai kompleksitas berbeda. Matthias Assuncao (2005) yang meneliti *Capoeira* mengatakan bahwa *capoeira* sempat dilarang untuk menghindari penyerangan, akhirnya kesenian ini tersebar setelah stilisasi diterapkan. Pernyataan Assuncao sebenarnya memang tidak dapat digeneralisasi, tetapi jika melihat dari kecenderungan kolonial, agaknya alasan Assuncao dapat dipahami sebagai logika seni dalam era kolonial dan implikasinya di era pos-kolonial.

Bertolak dari catatan sejarah dan rumpun yang telah dijelaskan sebelumnya, maka gerak pencak dari kesenian Kuntulan turut berakar dari gerak pertahanan diri yang terstilisasi menjadi

sebuah tarian silat. Namun sejarah Kuntulan di Klindon agaknya berbeda dengan sejarah dari tari silat di pelbagai tempat. Sejatinya Klindon—walau sempat berinteraksi dengan kolonial—tidak memiliki permasalahan yang besar. Mencari data atas siapa jagoan ‘kampung’ layaknya Si Pitung di Betawi—kendati kerap dirujuk sebagai folklor—tidak ditemukan. Alih-alih menggali akar pencak silat yang memang sulit ditemukan, maka saya memulai logika Kuntulan di Klindon dari para tetua. Mbah Dasrul menjelaskan ketertarikan dusun Klindon pada kesenian kuntulan:

“Saking Kedung Wuni, sade pakaian, mriki niku wonten kuntulan saking gondang, mbonten seneng, niku lalu diulang saking kedungwuni, dados tiang kedung wuni wonten pakaian, terus mulai seneng, mulai dilatih. Pak Mardi Mintenan asale ngelatih kuntulan mriki.”

Terjemahan:

Dari Kedung Wuni [nama daerah], menjual pakaian, di sini itu punya kuntulan yang berasal dari Gondang [nama daerah] tetapi tidak terlalu senang, lalu melihat kuntulan yang berasal dari Kedung Wuni, jadi dari Kedung Wuni mempunyai pakaian, lalu mulai seneng, akhirnya mulai berlatih. Pak Mardi asal Mintenan [nama daerah] yang akhirnya melatih kuntulan di sini (terjemahan penulis).

Pernyataan Mbah Dasrul di sini telah menguatkan argumen bawa ihwal pencak silat di dusun Klindon telah ada sebelumnya, namun karena azas kesukaan—baik dari pakaian ataupun gerak—maka para warga mempelajari kuntulan yang berbeda, dengan mendatangkan guru yang berasal dari daerah lain secara langsung. Masa pembelajaran telah mereka lakukan, terbukti dari ketika kembali latihan di tahun 2009, para tetua dan lelaki dewasa hanya mengembalikan ingatan saja. Setelahnya kesenian ini digunakan masyarakat untuk pelbagai acara setempat.

Selain gerak yang distilasi dalam bingkai seni, ayat-ayat dari kitab Al-barzanji turut diappropriasi menjadi alunan bernada dengan rangkaian musik islami. Kendati dikategorikan sebagai seni tari semi religi oleh T. Luckman Sinar (lihat halaman sebelumnya), namun kitab Al-barzanji mempunyai sejarah keberadaannya sendiri. Berkenaan dengan ihwal ini, Anshari (1994:241) menjelaskan bahwa:

Secara tekstual, Al-barzanji adalah sebuah karya seni sastra yang memuat tentang kehidupan Nabi Muhammad saw., yang ditulis oleh Syekh Ja’far al-Barzanji bin Hussein bin Abdul Karim, yang lahir pada tahun 1690 dan wafat pada tahun 1766. Nama karya sastra ini sebenarnya ‘*Iqd al-Jawahir*’ yang berkonotasi kalung permata. Namun dunia Islam lebih mengenalkannya dengan sebutan kitab Al-barzanji. Nama Al-Barzanji dibangsakan kepada nama penulisnya, yang juga sebenarnya diambil dari tempat asal keturunannya yakni daerah Barzinj (Kurdistan).

Anshari di atas merujuk pada muasal Al-barzanji sebagai karya seni sastra Islam, dan bagaimana kooptasi penyebutan akan karya tersebut. Secara lebih lanjut, Al-barzanji dibuat berdasarkan pelbagai alasan yang turut mengonstruksi dari konten kitab tersebut. Melengkapi Anshari di atas, Abidin (2009: 23) turut menyatakan bahwa:

Kitab Al-Barzanji tersebut merupakan kitab yang ditulis oleh “Ja’far al-Barzanji al-Madani, dia adalah khatib di Masjidilharâm dan seorang mufti dari kalangan Syâf’iyyah. Wafat di Madinah pada tahun 1177H/1763 M dan di antara karyanya adalah Kisah Maulid Nabi Shallallahu ‘alaihi wa sallam. Kitab Al-barzanji tersebut terbagi menjadi tiga bagian, yakni: Cerita tentang perjalanan hidup Nabi Shallallahu ‘alaihi wa sallam dengan sastra bahasa tinggi, Syair-syair pujian dan sanjungan kepada Nabi Shallallahu ‘alaihi wa sallam dengan bahasa yang sangat indah, Shalawat kepada Nabi Shallallahu ‘alaihi wa sallam.

Bertolak dari apa yang dikemukakan oleh Abidin di sini bahwa Al-barzanji menggunakan bahasa sastra tinggi yang berisikan sanjungan dan pujian.

Tidak berhenti pada kesan pujian dan sanjungan, menanggapi ihwal ini Anshari (1994:

241-242) mengartikulasikan Al-barzanji dengan lebih rinci secara konten:

Kitab Al-barzanji bertujuan untuk meningkatkan rasa kecintaan kepada Nabi Muhammad saw., dan agar umat Islam meneladani kepribadiannya. Di dalam kitab ini kisah kenabian ditulis dengan bahasa indah, berbentuk puisi dan prosa. Secara umum paparan Al barzanji dapat disederhanakan sebagai berikut: bagian pertama silsilah nabi Muhammad, bagian kedua, kehidupan masa kanak-kanak, bagian ketiga, kehidupan masa remaja, bagian keempat, masa awal kehidupan berumah tangga, dan bagian terakhir, masa kerasulan hingga menjelang wafat. Munculnya kitab ini adalah siasat dalam menguatkan kebudayaan setempat terhadap kebudayaan Barat.

Pernyataan Anshari di atas agaknya menerangkan banyak pertanyaan terkait Al-barzanji itu sendiri. Namun yang perlu digarisbawahi adalah, *pertama*, Al-barzanji adalah karya sastra, terlihat prosa dan puisi. *Kedua*, berisikan tentang kehidupan Nabi Muhammad untuk diteladani. *Ketiga*, kitab sastra ini adalah siasat dalam berkontestasi dengan kebudayaan asing. Tiga poin ini sekiranya sangat konstruktif bagi umat muslim, di mana tidak hanya agama Katolik yang mempunyai pelbagai versi rasul yang menceritakan Yesus dan umatnya, namun agama Islam turut mempunyai cerita kehidupan Muhammad saw. dengan gaya sastrawi. Keteladanan sifat nabi bersifat konstruktif kepada penganutnya, sehingga cerita tersebut perlu atau harus diteladani. Kendati bersifat kontestasi antar agama samawi, namun memang penyebaran agama memerlukan dogma yang diartikulasikan dengan pelbagai aturan dan bacaan. Namun yang mengasyikkan dalam ihwal ini adalah pengembangan bacaan yang didasarkan pada kebudayaan setempat.

Khususnya di Indonesia, Al-barzanji memang digunakan untuk upacara yang berkenaan dengan siklus hidup masyarakat, seperti akikah, pernikahan, dan sebagainya. Jika dirujuk pada pemahaman religi, keilahian tuhan atau nabi akan selalu ditautkan pada kehidupan para penganutnya, lazimnya digunakan sebagai ucapan syukur kepada tuhan YME. Ihwal ini serupa dengan penggunaan Al-barzanji pada Kuntulan yang digunakan pada siklus hidup manusia. Namun yang menarik adalah daya apropriasi masyarakat setempat yang menjadikan ayat Al-barzanji menjadi alunan bacaan dalam kesenian Kuntulan. Setelahnya, keberadaan akan kesenian ini tersebar masif—terejawantahkan pada pernyataan Mbah Dasrul atas ketertarikan dusun pada kesenian Kuntulan. Secara eksplisit, ini menandakan bahwa keyakinan akan beragama memang diserahkan kepada masyarakat setempat, asal tidak menyalahi kodrat dan pemahaman yang telah ditetapkan. Analisis di atas setidaknya telah memberikan pemahaman guna mengetahui secara detail akan keterkaitan seni dengan pencak silat dan religi. Pemahaman ini lantas akan memberikan logika yang mendalam ketika kesenian Kuntulan dipertunjukkan.

Kuntulan: Mendengar Gerak Menyaksikan Alunan

Tidak dapat dipungkiri bahwasanya masyarakat Klindon telah lama, bahkan lupa, bagaimana mekanisme pertunjukan Kuntulan diselenggarakan. Lazimnya mereka kini memanggil orkes melayu atau organ tunggal untuk membuat keramaian ketika terdapat acara warga. Alhasil penonton bersorak-sorai melihat Kuntulan yang telah tertidur lelap selama tujuh belas tahun kembali dipertunjukkan. Namun hasil yang ditorehkan bukan tanpa sebab, sebelumnya warga mengalami proses pembelajaran kembali setelah kesenian itu terbenam dalam ingatan para pelaku dan warga. Setelah revitalisasi diwacanakan, maka kami mulai mendekati warga, baik yang terlibat ataupun tidak. Layaknya sekedar pemberitahuan namun menggali informasi akan keterikatan warga dengan kuntulan tersebut.

Setelah itu terlacaklah para penari dan pemain musik, mereka kami dekati dan tawarkan atas wacana revitalisasi Kuntulan. Dari para penari dan pemain musik kami mendapatkan

respon positif untuk segera dipertunjukkan. Alih-alih langsung digelar, para warga menyetujui untuk melakukan latihan rutin terlebih dahulu sebelum dipentaskan. Tanggal 18 Agustus telah kami umumkan sebagai tanggal kembalinya kesenian Kuntulan. Sekurang-kurangnya, para penari berlatih selama satu bulan sebelum pentas, baik dalam proses mengingat gerak dan jurus, menghafalkan jurus serta urutan formasi, lalu ditarikan secara bersama-sama. Setelah tubuh penari siap, maka giliran para pemusik mengiringi. Dalam tari ketepatan gerak dan musik bukanlah ihwal mudah, ketepatan membutuhkan penyesuaian dan latihan yang terus-menerus. Setelah ketepatan gerak dan musik didapatkan, maka menghilangkan ketepatan yang sebelumnya hanya ingatan dan hitungan, menjadi kesesuaian yang diatur oleh rasa. Proses ini membutuhkan waktu yang tidak sebentar, jika merujuk pada tari klasik, maka latihan tari dapat memakan waktu tiga hingga enam bulan untuk satu repertoar saja—merujuk pada program pembelajaran tari pada beberapa sanggar di Yogyakarta. Namun cukup beruntung bagi kami karena proses belajar tidak dilakukan dari awal, namun hanya mengembalikan ingatan atas gerak saja.

Berlatih sebanyak delapan kali—minimal dua kali dalam seminggu—disesuaikan akan kesanggupan warga. Kesadaran bahwa kesenian ini tidak menghasilkan pundi-pundi rezeki, membuat negosiasi akan pembelajaran perlu dilakukan. Alhasil latihan yang ideal dengan dilakukan terus menerus perlu menyesuaikan atas waktu yang dipunya warga, itu pun jika mereka tidak lelah ketika bekerja. Atas jadwal yang telah diatur sebelumnya, akhirnya latihan dapat dilakukan di rumah kepala dusun. Sebenarnya rumah kepala dusun tidaklah dapat terbilang ideal untuk melakukan latihan, tetapi daripada dilakukan di *outdoor* yang membutuhkan fasilitas lampu penerangan, maka latihan dilakukan di dalam rumah. Rumah yang agak memanjang dapat digunakan latihan 10 penari berpasangan yang membentuk saf berbaris. Dengan di sisi depan pintu rumah digunakan untuk para pemusik. Para warga yang ingin menonton dapat menyaksikan di luar rumah, dengan melihatnya dari balik jendela. Ihwal yang paling menyentuh bagi saya adalah hampir semua masyarakat Klindon datang menyaksikan dengan berganti-gantian, yang secara eksplisit sebagai rasa keingintahuan, dan secara implisit sebagai dukungan moril.

Para penari yang berlatih di delapan kali sesi latihan adalah mereka para penari tetap dan para penari dewasa—yang telah menyaksikan ketika mereka remaja sebelum kesenian mati. Bagi para generasi penerus, khususnya anak-anak, boleh mengikuti gerak di ruang tersisa. Diawasi Mbah Dasrul secara langsung, latihan berjalan lancar dan saksama. Jikalau para penari luput, maka Mbah Dasrul yang akan turun tangan secara langsung, dengan mengajarkan gerak yang semestinya. Tujuh kali latihan berselang, latihan terakhir kami anggap sebagai fase *rehearsal* (baca: gladiresik). Selain *rehearsal* sebelum pertunjukan, pelbagai ihwal turut kami bicarakan bersama, seperti: jalur arak-arakan—sebagaimana Kuntulan harus bersifat mengarah; busana para penampil—terlebih busana lama telah tiada, akhirnya diputuskan menggunakan seragam putih biru layaknya para murid SMP; urutan para penari—dimaksudkan agar pertunjukan dapat berjalan dengan lancar; hingga lokasi yang akan digunakan—mengingat terbatasnya tempat, dan akhirnya menggunakan lapangan yang dimiliki oleh kepala dusun. Ihwal ini dirasa sangat penting, karena bukan lagi mengatur para penari dan pemusik untuk mengikuti konsep pertunjukan ideal dari kami—yang jelas-jelas adalah *outsider*—, melainkan berembuk bersama warga. Agar kelak pertunjukan turut dapat diatur atas konstelasi yang ada di masyarakat. Secara sederhana, kami tidak mencari pertunjukan ideal layaknya pertunjukan musik Barat ataupun tari Serimpi di Keraton, namun kami berangkat dari keadaan dan konsep ideal yang dipunya oleh warga setempat.

Tanggal 18 Agustus pun datang juga, dimulai sejak pukul sembilan pagi Kuntulan dimulai dengan melakukan tarian selama 15 menit dengan menggunakan dua formasi gerak. Setelahnya

arak-arakan dimulai dengan berjalan dari belakang dusun—perbatasan dusun dengan hutan—ke rumah kepala dusun yang terletak di sekitar depan dusun sekiranya memakan waktu hingga 10 menit. Pemusik dan para penari berjalan sembari bertepuk tangan dan bernyanyi, sedangkan masyarakat lainnya mengikutinya dari belakang hingga ke rumah kepala dusun. Para penari dan pemusik berjalan memasuki area yang telah disiapkan. Beralaskan karpet biru mereka duduk bersila menunggu aba-aba. Para pemusik pun telah sigap di sisi kiri mereka dengan bedug, terbang, dan seseorang yang memimpin untuk menyanyikan kitab Al-barzanji.

Setelah serangkaian sambutan diucapkan oleh mereka yang berkepentingan, seperti kepala dusun, serta para tetua warga, pertunjukan pun dimulai. Diawali dengan menyanyikan ayat dari kitab Al-barzanji, pemain musik ikut menimpali dengan bunyi bedug yang ritmis dan monoton, serta terbang yang menjadi isian dengan suara yang lebih dinamis. Sembari alunan mulai terdengar, para penari merentangkan kaki untuk membuat kuda-kuda. Secara serentak mereka mulai meninju, menapak, menendang, berputar arah, dan ragam gerak lainnya. Alih-alih menunjukkan individualitas di dalam kolektivitas, turut terdapat formasi yang memberikan ruang interaksi antar para pemain. Tidak khayalnya seperti bertarung, namun lebih tepat diposisikan mereka sedang menari secara berpasangan. Bertukar posisi penari pun mereka lakukan. Pelbagai formasi mereka lakukan sepanjang lima puluh empat menit tanpa jeda. Sebenarnya saya tidak mengira akan dipertunjukkan dengan durasi sepanjang ini, terlebih dalam pertunjukan panggung prosenium durasi pertunjukan dengan gerak yang hampir serupa akan membuat penonton bosan dan meninggalkan gedung. Namun dugaan saya salah, konsepsi pertunjukan masyarakat bukan lagi mencari kata indah dan mempertanyakan ideal akan tari, tetapi pertunjukan yang kerap digunakan sebagai ritual dalam siklus hidup seperti ini mendahulukan kebersamaan dan kedalaman. Persis dengan apa yang saya alami dengan kesenian kuntulan ini—di mana para penonton tidak ada yang beralih perhatian dari para penari, mereka menyaksikan seakan memberi energi kepada para penari. Pertunjukan terasa khidmat.

Secara lebih mendalam, dalam pertunjukan yang berlangsung lima puluh empat menit ini melibatkan pelbagai gerak yang terformulasikan menjadi enam jurus yang berkelindan dalam lima formasi berbeda. Formasi pertama digunakan untuk membuka pertunjukan dengan menggunakan dua jurus secara langsung. Dua jurus tersebut ditarikan masing-masing sebanyak empat kali. Setelah formasi dilakukan, para penari bertepuk tangan sembari menunggu aba-aba memasuki formasi selanjutnya. Gerak ini lah yang sekiranya menjadi jembatan dari satu formasi ke formasi selanjutnya. Formasi kedua menggunakan satu jurus panjang yang dimainkan sepanjang delapan kali. Sedangkan formasi ketiga menggunakan satu jurus panjang yang dilakukan sebanyak enam kali. Selanjutnya formasi keempat menggunakan satu jurus panjang yang dimainkan sebanyak empat kali. Formasi kelima juga serupa, yaitu dengan menggunakan satu jurus panjang yang dimainkan sebanyak delapan kali. Setelahnya kembali ke formasi ketiga yang dimainkan sebanyak empat kali, dan disambung dengan formasi keempat yang dimainkan sebanyak delapan kali. Lalu mereka bertepuk tangan secara ritmis seiring dengan bunyi bedug, dan kembali menarik formasi terakhir, formasi kelima, yang dimainkan sebanyak empat kali. Setelahnya pertunjukan usai sembari bunyi bedug dan terbang ditabuh dengan lebih keras. Riuh rendah tepuk tangan seakan tidak ingin menyudahi, para penari kembali duduk bersila di posisinya masing-masing.

Adapun perbedaan signifikan yang dapat menjadi patokan dalam melihat antar formasi tertaut, yakni setiap formasi dibedakan dengan bacaan ayat yang berbeda. Bacaan ayat yang beragam turut membuat tinggi rendahnya nada serta liukkan antar ayat turut berbeda. Selain itu pada gerak, perbedaan formasi dilakukan secara berlevel. Pada formasi pertama hingga kedua, jurus yang melibatkan rangkaian gerak bukanlah gerak yang terlampau sulit. Gerak

masih terlihat seperti gerak individu yang dilakukan secara bersamaan. Tepuk tangan sesekali hinggap untuk mengapresiasi keragaman gerak yang serempak oleh para penari. Formasi ketiga dan keempat, level kesulitan dari jurus lebih kompleks—dibuktikan dengan banyak melakukan putaran dan lompatan. Pada level ini interaksi juga belum terlampaui banyak. Interaksi antar penari baru sebatas layaknya memukul dan menghindar. Sedangkan pada formasi kelima merupakan formasi dengan jurus tersulit. Kompleksitas dari gerak menunjukkan kedalaman gerak dan kolektivitas yang terbangun akan kesamaan gerak. Tidak hanya menyerupai formasi keempat, yakni adanya interaksi antar pemain, tetapi pada formasi kelima turut membuat para penari bertukar posisi, baik antar penari di sebelahnya, ataupun di belakangnya. Gerak yang dihadirkan pun lebih menguras keringat, dilihat dari banyaknya gerak memukul secara berurutan ke tiap sisi secara bersilangan. Dalam menghimpun semua formasi menjadi satu pertunjukan yang utuh, kelima formasi ini dirangkai dalam sajian musik ritmis yang monoton.

Kendati pertunjukan kuntulan telah usai, penonton masih bersorak dan menunggu gerak lainnya. Alhasil para penari secara perseorangan mengeluarkan gerak-gerak individu, termasuk sang guru, Mbah Dasrul. Usainya gerak pencak Mbah Dasrul turut menutup pertunjukan kuntulan di hari itu. Sorak-sorai penonton masih terngiang ketika mengingat di kala pertunjukan yang memang telah tujuh belas tahun tidak pernah lagi mereka saksikan. Pelbagai respon penonton pun saya dapatkan, baik yang bersifat takjub layaknya Kamsono:

Bedug

```
| P P . P P . | P P . P P . | P P . P P . | P P . P P . |
| P P | . P P . | P P . P P . | P . P P . P | . P . P P . |
| P P . P P . | P P . P P . | P P . P P . | P P . P P . |
| P P . P P . | P P . P P . | P . P P . P | . P . P P . |
```

P: Dug

Terbang 1

```
| T T T T T T | T T T T T T | T T T T T T | T T T T T T |
| T T T T T T | T T T T T T | T T T . T T | . T T . T . |
| T T T T T T | T T T T T T | T T T T T T | T T T T T T |
| T T T T T T | T T T T T T | T T T . T T | . T T . T . |
```

T: Tang

Terbang 2

```
| . T T . T T | . T T . T T | . T T . T T | . T T . T T |
| . T T . T T | . T T . T T | . T . T . T | . T . . T . |
| . T T . T T | . T T . T T | . T T . T T | . T T . T T |
| . T T . T T | . T T . T T | . T . T . T | . T . . T . |
```

T: Tang

Terbang 3

```
| . . . . . | . . . . . | T T T . T . | T T T . T . |
| T T T . T . | T T T . T . | T . T . T T | . T . . T . |
| T T T . T T | T . T T . T | T T T . T . | T T T . T . |
| T T T . T . | T T T . T . | T . T . T T | . T . . T . |
```

T: Tang

Notasi 1.

Gambar notasi bedug dan
tiga suara terbang yang bermain
bersamaan
(Notasi dibuat penulis sebagai
gambaran ritmis dan monoton)

“Sedurunge inyong mboten ngertos mas, masalahe inyong dereng ngertos nopo-nopo enten kuntulan. Kuntulan pun leren mpun 17 tahun lebih. Inyong baru ngerti satu bulan yang lalu, kuntulan itu bikin ramai, dan jadi ga penasaran.”

Terjemahan:

Sebelumnya saya tidak mengerti mas, persoalannya saya belum ngerti apa-apa jika ada kuntulan. Kuntulan sudah istirahat sejak 17 tahun lebih. Saya pun baru tahu satu bulan yang lalu. Kuntulan itu bikin ramai, dan [setelah menonton] jadi tidak penasaran (terjemahan penulis).

Ataupun yang terkesan karena pertunjukan detail dari kuntulan, seperti Ruri yang menyatakan: “Kuntulan salah satu kesenian yang bagus, kuntulan itu, karena lagunya agama, jadi tambah senang, kuntulan itu menghibur warga.” Mengamini Ruri, Kuat turut mengatakan: *“Kuntulan bagus karena membaca surat al-quran. Kaya wong silat, tapi diperagake nganggo jidor, terbang, kaya orang berjinjen kaya di mesjid”* (Kuntulan bagus karena membaca surat Alquran. Layaknya orang silat, tetapi diperagakan menggunakan jidor, terbang, kaya orang membaca di mesjid). Respon positif penonton agaknya memberikan semangat untuk mempertahankan kesenian kuntulan ini. Keesokan harinya, persisnya setelah Shalat Ashar, anak-anak datang ke rumah kami tinggal, terdengar samar-samar mereka berteriak sambil bernyanyi ayat-ayat Al-barzanji dari kejauhan. Semakin mendekat maka suara mereka semakin terdengar lantang, dan senyum bahagia terselip di wajah kami menyambut mereka untuk kembali berlatih.

Menghidupkan yang telah Mati: Menyingkap Ketertautan

Sebenarnya bukan permasalahan besar jika kesenian Kuntulan di Klindon tidak direvitalisasi, toh masyarakat pun juga sudah tidak memikirkannya. Aktivitas sehari-hari, seperti bekerja ke sawah, mengurus sapi, atau membudidayakan kolam ikan, juga telah menyita waktu mereka. Untuk soal hiburan, masyarakat setempat telah menyerahkan hasrat mereka sepenuhnya kepada televisi. Bagi mereka yang tidak mempunyai televisi, maka ikut menonton di rumah tetangga adalah solusi terbaik—walaupun kontrol selera akan ditentukan oleh si pemilik rumah. Keesokan harinya mereka akan kembali disibukkan dengan urusan-urusan domestik ataupun pekerjaan, dan begitulah keseharian masyarakat.

Atas ihwal kesenian yang diselenggarakan secara langsung, masyarakat pun seperti telah jatuh ke lain hati, walau memang tidak dapat diindahkan jika kesenian lain yang kini berkembang turut memesonakan. Dua kesenian yang sedang naik daun dengan kuantitas permintaan yang tinggi adalah Dangdut dan grup *Thek-thek*—permainan calung berkelompok yang dipertunjukkan dengan format *marching band* lengkap dengan mayoretnya. Namun kedua jenis kesenian tersebut harus didatangkan dari kelompok yang berasal dari luar desa Tlogohendro, Petungkriyono. Kendati akan keluar banyak dana untuk mendatangkan mereka, namun itu tidak menjadi soal yang serius. Tidak hanya berlaku untuk Klindon, ihwal ini pun seragam bagi dusun-dusun lainnya. Bertolak dari ihwal tersebut, terdapat perbedaan signifikan dari pola kehidupan masyarakat setempat yang dapat diejawantahkan dari pola kesenian mereka. Layaknya terdapat sebuah jurang pemisah hasrat atau keinginan, yang justru berlangsung ketika kesenian yang mereka miliki tidak lagi dimainkan.

Di tahun 2009, pelbagai langkah untuk merevitalisasi kuntulan ditempuh. Layaknya menghidupkan yang telah mati, ternyata revitalisasi bukan sekedar mempertunjukkan kembali ke masyarakat kesenian yang mereka pernah punya. Jika hanya mempertunjukkan ulang, maka sifat dari kesenian kuntulan hanya sebatas nostalgia bagi para tetua, dan hanya pemberi informasi bagi para pemuda. Namun dalam ihwal revitalisasi, agaknya perlu diperhatikan logika seperti apa yang kini dimiliki masyarakat. Secara lebih lanjut, logika masyarakat sangat penting untuk

diperhatikan karena akan tersimpan alasan yang kuat mengapa kesenian tertentu tidak lagi dimainkan, bahkan mereka biarkan punah, dan apa yang kini mereka inginkan atas kesenian.

Adapun langkah awal yang dilakukan untuk menelusuri alasan mengapa kuntulan mereka biarkan punah. Terkait dengan ihwal ini Pak Casmuni, sebagai seorang pemain, menyatakan bahwa: “Saya ndak tahu soal itu, karena berhenti begitu saja. Setelah dipentaskan di Gondang, di *Nguntal* pentas 17 Agustus, setelah itu berhenti saja.” Pak Casmuni—anak kandung dari Mbah Dasrul yang juga seorang pemain kuntulan—mengungkapkan bahwa dirinya tidak begitu paham akan alasan kuntulan di dusunnya tiba-tiba berhenti. Pentas di Gondang—di dusun sekitar—seakan menjadi pentas terakhir bagi rombongan mereka, tanpa adanya alasan verbal yang diungkapkan oleh Mbah Dasrul ataupun Casmuni, setelahnya kesenian kuntulan mereka biarkan mati. Bak tersambar petir, para pemain dan warga tidak lagi bergairah dalam mempertunjukkannya. Entah karena kuntulan tidak lagi digemari atau alasan lainnya, membuat kesenian kuntulan di dusun Klindon tidak lagi dimainkan, begitupun dengan kuntulan di dusun-dusun Petungkriyono lainnya.

Jika kembali merujuk perkataan Casmuni, pertunjukan kuntulan padahal sempat mengalami perkembangan yang positif, terlihat dari yang tadinya dipergelarkan hanya untuk ritual siklus hidup personal, menjadi dipergelarkan pada kegiatan komunal seperti pada acara terakhir mereka, 17 Agustus. Tidak hanya itu, lokasi pertunjukan kuntulan terakhir bukan lagi di dusun Klindon, melainkan di dusun lain. Secara general, ihwal ini menandakan bahwasanya kuntulan telah diperhitungkan sebagai kesenian setempat yang penting bagi masyarakat, dan secara spesifik, kuntulan Klindon telah dikenal di kalangan masyarakat luas. Namun dikenalnya kuntulan Klindon tidak menjadi alasan kuat untuk mempertahankan kesenian ini untuk tetap ada. Bahkan ketika tahun 2009, di awal kedatangan saya di dusun di mana sebuah acara khitanan diselenggarakan, tidak sedikit pun terbesit gelagat dari masyarakat akan kesenian kuntulan untuk digelar kembali. Padahal seperti yang telah dijelaskan sebelumnya, bahwa kesenian kuntulan lazimnya dipertunjukkan sebagai ritual dalam acara siklus hidup masyarakat. Bertolak dari praxis masyarakat, dapat dilihat bahwa apresiasi masyarakat setempat atas kesenian kuntulan telah berkurang, atau bahkan habis.

Padahal dahulu kesenian kuntulan sebenarnya telah menjadi ikon kesenian milik warga setempat. Seraya mengamini ihwal tersebut, Pak Tomi sebagai kepala dusun turut menyatakan:

“Seni Kuntul ciri khas di daerah Klindon, saya berharap supaya seni kuntul jangan dimatikan, seni kuntul jika tidak dilanjutin maka tidak ada seni kuntul di Petung, maka itu kami berharap mari kita hidupkan seni kuntulan lagi.”

Dari pernyataan Pak Tomi di atas terdapat dua ihwal penting yang menguatkan keberadaan kuntulan di dusun Klindon, *pertama*, pernyataan di atas telah menguatkan argumen bahwa Klindon memang dikenal dengan seni kuntulannya—bahkan menjadi ciri khas dusun. *Kedua*, jika kuntulan di Klindon punah maka tidak akan lagi kuntulan di Petungkriyono. Kedua ihwal di atas berada dalam satu bingkai yang sama, yakni salah satu alasan mengapa kuntulan menjadi kekhasan Klindon karena kesenian tersebut sudah tidak banyak dijumpai. Dengan kata lain, jika kesenian kuntulan di Klindon punah, maka kesenian kuntulan di Petungkriyono hilang.

Bertolak dari ihwal ini, menganalisis logika kesenian yang berubah secara jelas dapat menggunakan analisis dari seorang *scholar* kawakan, Brainoslav Malinowski, yang kerap membahas akan fungsionalisme. Secara lebih lanjut, fungsionalisme adalah hasil dari integrasi kebudayaan yang menggabungkan pelbagai unsur, dan saling terkait satu dengan lainnya dalam ihwal fungsi. Inti dari logika akan relasi atas fungsionalisme adalah relasi kovariabel dan kausalitas, di mana kovariabel berarti hubungan mandiri dan berdiri sendiri, serta kausalitas berarti saling terkait, khayalnya sebab-akibat. Mengamini ihwal tersebut Kaplan (1997: 78)

turut menyederhanakan dengan, fungsionalisme adalah metodologi untuk mengeksplorasi saling ketergantungan. Seperti contoh ihwal religi dan seni yang kovariabel, namun kausal.

Bagi Malinowski sendiri, dasar dari fungsionalisme adalah kebutuhan naluri dan kebutuhan psikologi, yang secara lebih lanjut fungsi berarti unsur-unsur kebudayaan yang berfungsi untuk memenuhi kebutuhan naluri manusia (Malinowski via Koentjaraningrat, 2007: 164-166), dan secara langsung membahas dictum metodologis dalam mengeksplorasi ciri sistemik budaya (Kaplan, 1997: 76). Malinowski pun turut mengartikulasikan di dalam penelitiannya yang ia lakukan di pulau Trobrian. Di sini Malinowski mengungkapkan konsep “Kula Ring” yang secara jelas penelitiannya memunculkan logika fungsi adalah hasil dari sebuah proses. Dalam Kula Ring, Malinowski membuktikan bahwa jalur Kula dapat berjalan karena satu tempat dengan tempat lainnya bersifat institusi sistemik yang berfungsi untuk institusionalnya masing-masing. Alih-alih berfungsi secara institusional saja, masing-masing institusional turut berfungsi satu sama lain. Bertolak dari inilah fungsionalisme kerap dianalogikan layaknya sebuah organisme, yang antar bagian tidak hanya saling terkait melainkan saling memberikan peran dalam membentuk stabilitas.

Kendati fungsionalisme merupakan teoretis yang tua atau sudah ketinggalan zaman, namun untuk membaca ihwal ini fungsionalisme dirasa dapat memberikan bingkai yang jelas dalam persoalan ini. Secara lebih lanjut, penerapan fungsionalisme akan logika masyarakat terhadap kesenian kuntulan dirasa representatif. Di mana perubahan logika antar institusi yang bersifat sistemik, dan relasional antara satu dengan institusional lainnya turut terbentuk, sehingga jika salah satu institusional non-aktif maka produk budaya—yang dalam ihwal ini adalah kesenian—akan mandeg. Persis dengan apa yang terjadi pada kuntulan, jika disadari kuntulan tidak lagi didukung oleh masyarakat karena pelbagai ihwal, dan bukan semata-mata tanpa alasan yang jelas. Tidak adanya dukungan akan kesenian kuntulan disebabkan oleh pelbagai faktor, yang dibedakan atas eksternal dan internal—merujuk *scholar* kawakan lainnya Alvin Boskoff (1964: 143), di mana perubahan tidak hanya disebabkan oleh interaksi dengan budaya berbeda (eksternal), melainkan dapat berubah karena stimulasi dari masyarakat di dalamnya (internal)—, seperti: *pertama*, masifnya perkembangan kesenian profan. Sebagai hiburan musik dangdut dan kesenian *ronggeng* yang jelas lebih bersifat profan lebih kerap ditanggap sebagai perangkat dalam mekanisme hiburan masyarakat. Dalam ihwal ini kesenian semi religius, layaknya kuntulan, yang kerap difungsikan sebagai perangkat ritual tidak lagi menjadi simbolisasi atas siklus hidup khususnya bagi masyarakat kini. Sebagai gantinya, mereka secara sederhana hanya mengadakan doa bersama saja, ihwal ini diejawantahkan ketika saya turut datang pada kegiatan khitanan salah satu warga.

Kedua, televisi sebagai simbol modern. Pesona televisi cukup menyilaukan bagi semua kalangan masyarakat. Hampir semua masyarakat Klindon jatuh cinta akan benda yang dapat memberikan informasi, baik ihwal lokal maupun global. Pembelian televisi berserta parabola melonjak, sebagai gantinya masyarakat harus berpatungan, atau lebih bekerja keras mencari rezeki untuk membelinya. Namun itu bukan masalah besar, masyarakat rela menempuh pelbagai upaya untuk mendapatkan televisi. Oleh karena televisi dapat memberikan segala informasi, bahkan secara sporadis, alhasil penonton seakan kecanduan akan televisi. Kini televisi bagi masyarakat telah menjadi ritual malam sebelum tidur, yang turut disaksikan setiap hari. Dari implikasi yang tersirat bahkan televisi telah mengubah banyak logika interaksi di masyarakat, mulai dari waktu pertemuan warga yang tereduksi, ataupun bahan pembicaraan para ibu rumah tangga yang kini kian gencar membicarakan tokoh atau cerita dari sinetron. Dalam ihwal ini, sebenarnya peran televisi yang menyiarkan hiburan telah mengubah paradigma atas hiburan atau kesenian yang dirumuskan Koentjaraningrat sebelumnya—di mana urban hiburan dapat disaksikan di tiap malam, sedangkan rural hiburan disaksikan ketika pada siklus hidup saja.

Nyatanya, kini masyarakat baik yang tinggal di desa ataupun kota telah mendapatkan hiburan dari siaran televisi. Televisi telah mengantitesis kesenian yang membentuk pola di masyarakat, dan mengubah logika akan hasrat hiburan, baik yang bersifat sakral ataupun profan.

Ketiga, faktor finansial. Bukan karena masyarakat sudah amoral atau agnostik mereka kini tidak menggelar pertunjukan kuntulan yang bernuansa islami dan sarat akan religi, namun salah satu alasan mengapa kuntulan tidak lagi digelar karena acapnya undangan tanpa resiprositas—timbang balik, khususnya uang. Persoalan finansial ini pun turut terjadi di kedua belah pihak, di mana ketika kuntulan ditanggap memerlukan biaya produksi, baik teknis perjalanan ataupun apresiasi akan pertunjukan. Dalam praktik ini, walaupun kuntulan kerap digunakan dalam kegiatan berbingkai sakral, namun komodifikasi akan kesenian ini pun tidak dapat dihindarkan. Alhasil kesadaran dari biaya produksi untuk mendatangkan kelompok kuntulan perlu diperhatikan. Tidak hanya pada para pelaku seni, faktor finansial turut bersumber dari warga. Di mana tidak semua warga dapat menanggap kuntulan sebagai bagian dari siklus hidup mereka. Solusi dari menggantikan kuntulan dalam mekanisme dalam menyelenggarakan kegiatan siklus hidup adalah dengan doa atau *selamatan* saja. Dengan keadaan inilah akhirnya kesenian kuntulan akhirnya meredup.

Keempat, konstelasi yang berbeda. Sifat dari manusia yang dinamis turut membentuk kebudayaan terus berubah dan berkembang. Secara praxis, konstelasi ketika era kolonial akan berbeda dengan konstelasi ketika era reformasi, begitupun seterusnya. Ihwal ini menandakan bahwa kebutuhan dan kebiasaan manusia akan terus berubah. Ihwal ini serupa dengan hasil penelitian dari Pujo Semedi (2009) di Petungkriyono yang menyatakan bahwa pola maskulinitas masyarakat telah berubah dari berburu babi menjadi modifikasi motor. Perubahan ini turut disebabkan pada konstelasi masyarakat yang didasarkan atas pelbagai faktor, baik sosial, politik, ekologi, ataupun media. Namun terkait kesenian, itu ihwal yang berbeda, di mana di dalam kesenian terdapat pola tradisi yang diregenerasikan. Bahkan acapkali mereka menghindari upaya inovasi, dan menganggap bahwa inovasi merupakan musuh dari tradisi.

Bertolak dari formulasi di atas, lantas apa keterkaitan konstelasi dengan kontekstual kuntulan ketika itu? Terlebih alasan yang menyebabkan kuntulan tidak dimainkan lagi, serta alasan akan revitalisasi yang tidak berjalan? Jika dirunut akan kuntulan sebagai bagian dari pencak silat, kesadaran masyarakat akan pencak silat telah terbentuk sejak era kolonial—untuk kepentingan pertahanan diri—serta era pasca kolonial—untuk kepentingan kesenian dan produk budaya. Perkara ritual, kesenian kuntulan terbentuk bersamaan sejak pasca kolonial. Namun sebuah pertanyaan sederhana atas konstelasi warga Klindon kini adalah apakah pencak silat masih dibutuhkan ketika lambang maskulinitas saja berubah dari pencak silat, menjadi senjata—digunakan untuk berburu babi—, hingga pada akhirnya menjadi modifikasi motor? Bertolak dari ihwal tersebut, dapat dilihat bahwa di setiap zaman atau kontekstual terdapat wacana yang dibentuk bersama, lazimnya oleh masyarakat. Perubahan wacana, baik secara sadar atau sebaliknya inilah yang membuat logika kesenian turut berubah. Sedangkan jika kuntulan dirunut sebagai kesenian, maka wacana kesenangan warga juga telah berubah dari sakral dan sistemik menjadi lebih praktis dan profan—terlebih karena adanya televisi. Alhasil televisi sebenarnya parameter selera kesenian masyarakat Klindon.

Jika demikian, lantas bagaimana kuntulan dapat bertahan? Atas ihwal ini memang tidak dapat dipungkiri bahwasanya terdapat kesenian yang berhasil direvitalisasi. Namun kita pun perlu sadar bahwa kesenian yang berhasil direvitalisasi lazimnya kesenian dengan sumber daya yang kuat, baik secara finansial, kekuasaan, dukungan, dan sebagainya. Bagi revitalisasi yang berhasil, ketika logika masyarakat berubah maka secara institusional mereka turut membentuk logika baru, seperti ekonomi, pariwisata, dan sebagainya, yang dapat mendukung mereka dalam pelbagai bentuk. Sedangkan untuk tempat lainnya, terlebih seperti Klindon yang berada di

ujung desa, membentuk logika baru dan menebar wacana revitalisasi tidak dapat diterapkan dengan sempurna. Alhasil dapat dicermati bahwa melakukan upaya revitalisasi pada sebuah kesenian bukan hanya perkara menghidupkan keseniannya, namun turut membangun struktur, suprastruktur, bahkan infrastruktur, yang dibingkai akan rasa kesadaran bertanggungjawab atas kesenian dan kebudayaan yang mereka miliki.

Mempertanyakan Revitalisasi: Sebuah Penutup

Jika membaca judul dari artikel ini, maka anda akan sangat lantang mengucapkan “bisa,” layaknya revitalisasi sebagai upaya yang mudah dilakukan. Bahkan anda akan menuduh saya tidak becus melakukan proses revitalisasi, atau tidak melakukan revitalisasi yang ideal sehingga menyebabkan kegagalan. Namun revitalisasi bukan ihwal yang mudah ketika ditujukan pada geo-kultur yang sub-ordinant—mengingat secara lokasi dusun Klindon berada di daerah paling dalam. Jika revitalisasi dilakukan di pusat perkotaan, ataupun di pusat budaya, maka ihwal itu berbeda, di mana sumber daya atau kesadaran kelompok telah terbentuk.

Dalam ihwal ini kegagalan revitalisasi juga bukan sepenuhnya ditujukan kepada warga, ataupun perancang program tersebut, tetapi kegagalan ini disebabkan karena berubahnya logika masyarakat setempat. Alhasil ketika kesenian kuntulan yang telah tujuh belas tahun tidak dimainkan kembali dihidupkan maka kesenian kuntulan hanya bersifat *klangenan* bagi para tetua, dan pemberi informasi bagi para pemuda. Bukan maksud mengesampingkan semangat para pemuda untuk membudidayakan kembali kuntulan, namun ketika mereka telah berlatih dan paham atas segala gerakan, ihwal itu tidak berarti melegitimasi atas regenerasi telah berhasil dilakukan. Keberhasilan regenerasi bukan perkara mengetahui dan memeragakan gerak tari semata, melainkan memahami bahwa gerak tersebut digunakan untuk apa dan bagaimana ketika dipertunjukkan.

Ihwal itu pun terbukti, satu tahun berselang program revitalisasi dilakukan saya kembali ke dusun Klindon. Saya pun lantas menanyakan anak-anak yang telah belajar kuntulan, namun jawaban mereka singkat, yakni tidak tahu kesenian kuntulan kini ditempatkan di mana, mengingat kesenian lain yang lebih menghibur telah masif dan diimani oleh para warga. Dalam ihwal ini, logika secara umum, dan logika kesenian secara khusus dari masyarakat telah berubah, yang dahulu lebih bersifat subsisten—memproduksi dan mengonsumsi sendiri [terma subsisten turut digunakan Simatupang (2013) dalam menggambarkan keadaan kesenian masyarakat pesisir yang berbeda dengan masyarakat pertanian]—berubah menjadi lebih konsumtif dan ketergantungan akan produksi dari tempat lain. Jika diterapkan pada kesenian, maka kuntulan dipertunjukkan oleh warga Klindon dan untuk warga Klindon. Namun semenjak pertunjukan profan dan televisi merajalela, maka pola subsisten itu menghilang perlahan.

Logika inilah yang menjadikan kesenian kuntulan tidak mendapatkan tempat. Mengetahui ihwal ini, lantas tidak mengubah sikap para tetua untuk mencari ruang bagi para pemuda untuk bermain kuntulan. Seakan mereka sadar bahwa kuntulan telah kalah berkontestasi dengan kegemaran akan kesenian masyarakat lainnya kini. Sedangkan pemuda tidak mempunyai kekuatan untuk menawarkan wacana baru kepada tetua akan kuntulan. Mereka hanya dapat menunggu hingga mereka tumbuh besar dan menjadi pemegang kuasa di kemudian hari. Jika mereka tidak lupa mungkin mereka akan kembali mempertunjukkan kuntulan di suatu hari nanti, dan jika itu terjadi, maka mereka telah membuktikan kalau saya telah keliru.

Daftar Pustaka

Abidin, Abu Ahmad Zainal. 2009. *Barzanji, Kitab Induk Peringatan Maulid Nabi Shallallahu Alaihi Wa Sallam*, dalam As-Sunnah Edisi 12/Tahun XII/1430H/2009M. Surakarta: Yayasan Lajnah Istiqomah Surakarta.

- Andini, Batari Oja. 2009. "Eksistensi Kesenian Rakyat Kuda Lumping," dalam *Rumah Tangga Petani di Tengah Arus Pasar Dunia*. Yogyakarta: Tim Penelitian Lapangan 2008 Antropologi Budaya FIB UGM.
- Alexander, Howard, Quntin Chambers, dan Donn F. Draeger. 1970. *Pentjak-Silat The Indonesian Fighting Art*. Tokyo: Kodansha International LTD.
- Anshari, A. Hafizh, et al. 1994. *Ensiklopedi Islam*. Jakarta: PT. Ichtiar Baru Van Hoeve.
- Assuncao, Matthias Rohrig. 2005. *Capoeira The History of an Afro-Brazilian Martial Art*. Oxon: Routledge.
- Boskoff, Alvin. 1964. "Recent Theories of Social Change" dalam Warner J. Cahnman dan Alvin Boskoff, ed., *Sociology and History*. London: The Free Press of Glencoe.
- Esten, Mursal. 1983. "Randai dan Beberapa Permasalahannya," dalam *Seni dalam Masyarakat Indonesia*, (ed.) Edi Sedyawati dan Sapardi Djoko Damono. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Hanna, Judith Lynne. 1979. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin dan London: University of Texas Press.
- Indriya, W. 2006, Belum Ada Apa-Apa, Penonton Sudah Minta Dangdut, dalam *Perjalanan Kesenian Indonesia Sejak Kemerdekaan: Perubahan dalam Pelaksanaan, Isi dan Profesi*, Disunting oleh Yampolksy, P, Jakarta: Equinox Publishing.
- Kaplan, David. 1999. *Teori Kebudayaan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Kartomi, Margaret. 2011. "Traditional and Modern Formis of Pencak Silat in Indonesia: The Suku Mamak in Riau", *Musicology Australia* 33/1, halaman 47-68.
- Koentjaraningrat. 1994. *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka.
- _____. 2007. *Sejarah Teori Antropologi 1*. Jakarta: UI Press.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Murgiyanto, Sal. 1993. *Ketika Cahaya Merah Memudar*. Jakarta: CV Deviri Ganar.
- _____. 2016. *Kritik Pertunjukan dan Pengalaman Keindahan*. Jakarta dan Yogyakarta: Penerbit Pasca IKJ dan Komunitas Senrepita.
- Rosanty, Dany. 2011. Sejarah dan Dinamika Konflik antara Perguruan Pencak Silat Setia Hati Terate dan Setia Hati Winongo di Kapupaten Madiun. Tesis dari Magister Perdamaian dan Resolusi Konflik, Sekolah Pascasarjana, Universitas Gadjah Mada.
- Semedi, Pujo. 2009. "Honda dan Celeng: Petungkriyono dalam Dua Dekade Terakhir," dalam *Rumah Tangga Petani di Tengah Arus Pasar Dunia*. Yogyakarta: Tim Penelitian Lapangan 2008 Antropologi Budaya FIB UGM.
- Simatupang, Lono. 2013. *Pergelaran: Sebuah Mozaik Penelitian Seni dan Budaya*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Tohari, Ahmad. 1982 [2003]. *Ronggeng Dukuh Paruk*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

Lampiran

- Casmuni (37 tahun). Petani di dusun Klindon dan berperan di Kuntulan sebagai pemain.
- Dasrul (65 tahun). Petani di dusun Klindon dan berperan di Kuntulan sebagai guru.
- Kuat (26 tahun). Petani di dusun Klindon dan berperan di Kuntulan sebagai penonton.
- Kamsono (9 tahun). Pelajar SD di dusun Klindon dan berperan di Kuntulan sebagai penonton.
- Ruri (14 tahun). Pelajar SMP di dusun Klindon dan berperan di Kuntulan sebagai penonton.
- Tomi (36 tahun). Kepala Dusun di dusun Klindon dan berperan di Kuntulan sebagai penonton.

Alat-Alat Musik Tradisi dan Sistem Nada Seni Pertunjukan Budaya Pesisir Minangkabau

270

Martarosa

Pemaparan alat-alat musik dan sistem nada musik tradisi dalam konteks seni pertunjukan sebagai budaya masyarakat Pesisir Minangkabau dalam tinjauan apropriasi musikal, akan berkaitan dengan bentuk dan gaya (style) musik tradisi Minangkabau secara umum. Keterkaitan tersebut sangat berhubungan dengan letak geografis wilayah pesisir yang disebut sebagai daerah *rantau* yang penduduk masyarakatnya berasal dari daerah *darek* yang berada dalam satu sistem adat-istiadat dan budaya. Sungguhpun dari berbagai alat musik dan gaya musik yang berkembang relatif memiliki berbagai bentuk dan ciri tersendiri di masing-masing daerah sebagai budaya masyarakat Minangkabau Sumatera Barat.

Menurut *tambo* (historiografi tradisional Minangkabau) dalam Gusti Asnan, orang Minang mendiami dua daerah, yakni *luhak nan tigo* atau *darek* dan *rantau*. Tambo biasanya dikisahkan dengan panjang lebar, dihubungkan dengan adat dan sejarah dari kejadian masa lalu dari berbagai daerah tempat tambo diceritakan. Tambo tidak mengenal tahun kejadian, jarak, waktu, dan sistematika tertentu dalam penyampaian, tergantung keinginan para penyajinya dari bagian awal kisah dan ke mana arah ceritanya dipaparkan. *Darek* identik dengan daerah pedalaman, sedangkan *rantau* identik dengan daerah pesisir dari pantai barat. Kemudian daerah *rantau* tidak hanya terdapat di pesisir bagian barat, tetapi juga meluas sampai ke kawasan utara, timur, dan selatan *luhak nan tigo*. Daerah *rantau* pesisir diperkirakan merupakan *rantau* yang pertama dibuat oleh orang Minangkabau. Daerah yang dikatakan sebagai bagian daerah *rantau* pesisir dan merupakan bagian dari daerah budaya Minangkabau disebut “rantau pesisir”, yaitu dimulai dari Singkel di utara hingga Inderapura di selatan. Bagian dari daerah ini meliputi Singkel Tapak Tuan, Rantau Pasaman, Rantau Tiku-Pariaman, Bandar Sepuluh, dan Bayang Nan Tujuh (Asnan, 2007: 35-36)

Mochtar Naim mengungkapkan bahwa, dataran rendah sebelah pantai (yang juga disebut *rantau*) adalah sambungan wilayah dari tanah air orang Minangkabau, dan terbentang dari Air Bangis dari utara sampai ke Sasak, Tiku, Pariaman, Padang, Painan, Balai Selasa, Air Haji, dan Inderapura di selatan. Wilayah-wilayah tersebut terdiri dari kabupaten dan kota, meliputi Air Bangis dan Sasak yang sekarang termasuk Kabupaten Pasaman; Tiku termasuk Kabupaten Agam; Pariaman dan Padang termasuk Kabupaten Padang-Pariaman; dan Painan, Balai Selasa, Air Haji, serta Inderapura termasuk Kabupaten Pesisir Selatan. Ditambah dengan Kabupaten Sawah Lunto Sijunjung yang dulunya bagian dari Tanah Datar dan Solok (Naim, 1984: 14-16).

Kemudian dalam sebutan lain juga dijelaskan bahwa bagian dari daerah pesisir atau “pasisie” merupakan dataran rendah di sebelah barat Bukit Barisan dan berbatasan dengan Samudera Indonesia. Daerah Pesisir terbagi pula atas kesatuan-kesatuan politik-ekonomis, kultur historis menurut nama daerah ataupun kota (dagang) yang dalam sejarah pernah berperan dalam percaturan ekonomi dan politik di berbagai wilayah kota bandar, seperti Tiku-Pariaman di sebelah utara, Padang di bagian tengah, dan Bandar Sepuluh (X), Inderapura di sebelah selatan (Mansoer, *et al.*, 1970:2) yang sekarang termasuk wilayah Pesisir Selatan.

Hal terkait juga dikatakan oleh Emral Djamal, karena sejak bermukimnya *Urang Darek* di Pesisir sampai permulaan abad ke-16 M daerah yang dikenal sekarang sebagai bagian dari Kabupaten Pesisir Selatan, adalah sebuah jajaran kawasan yang sama yang tidak dapat dipisah-

pisahkan. Orang-orang tua dari *darek* Minangkabau menyebutkan penduduk kawasan Pesisir Selatan itu sebagai *urang baruah*. Kosakata *baruah* artinya hilir, ke hilir berarti ke *baruah*. Negeri-negeri sepanjang pantai jalur Pesisir Selatan mulai dari batas Kota Padang, yakni dari Sibingkeh Tarusan, Bayang, Salido, Painan, Batang Kapeh, Surantih, Kambang, Amping Parak, Balai Selasa, Air Haji, Inderapura, Tapan, Lunang, Silaut, dan Muko-Muko disebut *baruah*. Pergi ke *baruah*, berarti pergi ke Rantau Hilir yang sekarang bernama Pesisir Selatan. *Urang baruah* berarti orang/penduduk asli Pesisir Selatan sekarang (Wawancara dengan Bapak Emral Djamal, budayawan Sumatera Barat, 4 November 2014, di Painan.).

Sungguhpun sebutan daerah “rantau” juga diartikan sebagai daerah-daerah yang berada di lembah-lembah sungai dan anak-anak sungai yang berasal dari daerah pegunungan Bukit Barisan dan bermuara di Selat Sumatera (Malaka), maupun di luar laut China Selatan yang penduduknya berasal dari daerah “darek” yang merupakan daerah pedalaman Minangkabau. Namun pengertian *rantau* kemudian juga berkembang seperti nyaris disebut dengan “pergi merantau” dalam arti kata meninggalkan rumah orang tua, sanak saudara, dan kampung halaman untuk sementara waktu ataupun untuk selamanya. Dengan tujuan berusaha mencari berbagai ilmu pengetahuan, keterampilan, dan pengalaman, yang hasilnya untuk menambah kesejahteraan dan kebahagiaan diri sendiri, sanak saudara di kampung halaman (Mansoer, *et al.*, 1970: 3).

Berkaitan dengan masyarakat pesisir Minangkabau adalah penduduk yang bermukim di kawasan pantai pesisir mulai dari Air Bangis hingga Sasak yang memiliki hubungan kekerabatan atau teritorial dengan penduduk Rao hingga Bonjol di pedalaman. Begitu juga penduduk pantai di sekitar Tikus mempunyai hubungan darah dengan penduduk pedalaman dari Agam, orang Pariaman dan orang Padang mempunyai ikatan darah dan teritorial dengan penduduk pedalaman dari Tanah Datar dan Solok, sedangkan orang Bandar Sepuluh (X) dan Bayang hingga Inderapura mempunyai ikatan darah dengan penduduk Solok dan Solok Selatan (Asnan, 2007: 37).

Secara historis dan geografis masyarakat etnis Minangkabau dianggap sebagai masyarakat yang menyerupai budaya pesisir. Padahal secara nyata masyarakat Minangkabau, sejatinya termasuk ke dalam kelompok masyarakat pedalaman. Menariknya masyarakat etnis ini secara geografis banyak menempati daerah seputar pegunungan Bukit Barisan (pedalaman Sumatera). Begitu juga dengan ciri masyarakat etnik pedalaman, yakni memiliki kecenderungan menjadikan pertanian sebagai sumber penghidupan mereka. Sungguhpun, kenyataannya memang tidak sepenuhnya melekat dalam masyarakat Minangkabau. Dalam perspektif sejarah perdagangan, masyarakat Minangkabau justru telah berperan penting dalam perdagangan merica (lada) yang seharusnya juga dilakukan oleh masyarakat pesisir (Sjarifoedin, 2011: 7).

Naim mengungkapkan bahwa secara dialektik-dikotomik terlihat bahwa dinamika budaya Nusantara bukan saja multietnik, melainkan juga multikultural termasuk budaya Minangkabau. Munculnya budaya-budaya multikultural pada masyarakat Minangkabau dapat dijadikan sebagai akibat dari posisi letak geografisnya yang strategis terletak di persimpangan jalan. Dengan demikian, memungkinkan sangat leluasa masuknya budaya-budaya luar dari Timur maupun Barat dan yang sekarang telah bercorak global yang tak dapat terelakkan (Naim, 2004).

Tinjauan Lokasi dan Subjek Penelitian

Posisi letak geografis dan berbagai interaksi yang terjadi di wilayah Pesisir Minangkabau Sumatera Barat seperti dikatakan Naim di atas, membawa dampak terhadap tumbuh dan berkembangnya berbagai alat musik dan gaya (*style*) musik tradisi sebagai budaya masyarakat di Pesisir Minangkabau Sumatera Barat. Memungkinkan berbagai bentuk apropriasi musikal sangat mempengaruhi terhadap tumbuh dan berkembangnya musik-musik tradisi sebagai

budaya masyarakat Pesisir Minangkabau dari berbagai elemen musik seperti; gaya, sistem nada dan bentuk penyajiannya sebagai seni-budaya masyarakat. Minangkabau. Tumbuh dan berkembangnya musik-musik tradisi sebagai seni budaya masyarakat Pesisir Minangkabau Sumatera Barat, diasumsikan terjadinya penyesuaian dan penerimaan antara budaya yang datang (objek) dengan budaya lokal masing-masing daerah sebagai penunggu (subjek) yang menjadikannya milik sendiri. Berbagai interaksi yang mempengaruhinya seperti: Portugis, Belanda (Barat), Arab, Melayu, Minangkabau (Martarosa, 2008: 27-31), India, dan China.

Secara umum HB. Datuak Tumbidjo mengungkapkan bahwa alat-alat musik tradisi Minangkabau terdiri dari berbagai jenis, meliputi: *saluang*, *gandang*, *bansi*, *talempong*, *rabana*, *pupuik baranak*, *pupuik tingkolong*, *sarunai*, *genggong*, *kecapi*, *canang*, *dulang* atau *talam*, *aguang*, *rabab* atau biola, *tambua*, *tasa*, *tontong*, *gandang sarunai*, *salaung parindu*, *saluang pauah*, *ganto jawi*, *ganto padati*, *alu baganto*, *tabuah* (Tumbidjo, 1974: 72). Pendapat ini didukung oleh Mulyadi K.S., bahwa ditinjau dari sudut perspektif sosio-kultural, maka seni pertunjukan Minangkabau baik di pesisir maupun di daerah *luhak nan tigo* terdiri dari tiga gaya seni tradisi meliputi: (1) gaya *sasaran*, berkembang di kalangan komunitas adat dengan latar belakang masyarakat pedesaan dan agraris (sudah ada sebelum agama Islam masuk ke Minangkabau); (2) gaya *surau*, berkembang sejak agama Islam masuk ke Minangkabau, sejalan dengan pertumbuhan pendidikan *surau* dan sekolah-sekolah agama Islam; (3) gaya *melayu*, berkembang sejalan dengan pertumbuhan kota “bandar” atau kota perniagaan di Pesisir Minangkabau dan dipengaruhi oleh masyarakat yang sifatnya heterogen, sebagaimana disebutkan oleh Mulyadi K.S. (Martarosa, 2013:99-100). Masyarakat tersebut meliputi Minangkabau, Melayu, Eropa (Portugis, Belanda), China, Arab, dan India.

Secara umum dalam bentuk apropriasi musikal alat-alat musik yang berkembang dalam budaya masyarakat Minangkabau dari berbagai bentuk seni pertunjukan tradisi yang disajikan, dapat diklasifikasikan sebagai berikut.

Alat-Alat Musik

1. Alat-alat musik gaya sasaran

Jenis alat-alat musik masyarakat Minangkabau dalam bentuk gaya *sasaran* meliputi sebagai berikut:

a. Talempong

Talempong adalah sejenis alat musik pukul yang terbuat dari campuran logam atau kuningan dengan tembaga, dibentuk sedemikian rupa, yakni di bagiannya ada permukaan yang menonjol untuk dipukul, sedangkan ruang resonansinya terbuka. Alat musik *talempong* ini menyerupai *bonang* atau *kenong* dalam musik *gamelan* Jawa, tetapi ukurannya lebih kecil.

b. Canang

Canang adalah sejenis alat musik pukul yang terbuat dari campuran logam atau kuningan dengan tembaga sama seperti *talempong*, tetapi lingkarannya lebih besar dan posisi sampingnya lebih pendek.

c. Aguang

Aguang adalah sejenis alat musik pukul menyerupai *talempong* dan *canang*, tetapi ukurannya lebih besar daripada kedua alat tersebut. Alat musik *aguang* ini menyerupai gong dalam musik *gamelan* Jawa. Alat musik ini sudah dikenal pada abad ke-9 menurut cerita Cina (catatan dinasti Tang 618-908 M) gong dipukul sewaktu ada penguasa yang datang (Haryono, 2008: 152).

d. Talempong Batu Baaguang

Talempong Batu Baaguang adalah sejenis alat musik pukul terbuat dari batu alam yang didapat dari batu gunung di sekitarnya dengan bentuk tidak sama. Bentuknya tidak

beraturan seperti halnya sebuah batu alam atau batu gunung pada umumnya. Akan tetapi, yang menarik adalah bunyi yang dihasilkan menyerupai bunyi *talempong* dari bahan logam kuningan seperti di atas.

e. *Saluang*

Saluang adalah sejenis alat musik tiup yang terbuat dari bambu disebut “sariak”. *Saluang* mempunyai lubang atau “giriak” jari sebanyak empat buah; berarti dengan lubang empat buah tersebut, *saluang* sudah dapat menghasilkan lima buah nada.

f. *Pupuik Baranak/Pupuik Gadang*

Pupuik baranak adalah sejenis alat tiup terbuat dari batang padi sepanjang 5 - 8 cm berbentuk *rit*, kemudian dimasukkan ke dalam corong yang terbuat dari daun kelapa.

g. *Pupuik Tingkolong*

Pupuik Tingkolong adalah sejenis alat musik tiup sama seperti *pupuik beranak*, sama-sama mempergunakan *pupuik batang padi*. Hanya saja perbedaannya, kalau *pupuik beranak* pipanya terbuat dari batang padi yang corongnya dari daun kelapa, sedangkan *pupuik tingkolong* terbuat dari tanduk kerbau atau sapi, tidak mempunyai lubang penjarian.

h. *Genggong*

Genggong adalah sejenis alat musik petik dengan menggunakan ruang resonansi pada mulut manusia. *Genggong* terbuat dari kawat baja dengan bentuk-bentuk tertentu; di tengah kawat ada kawat yang berfungsi sebagai hasil bunyi.

i. *Sarunai*

Sarunai adalah sejenis alat musik tiup yang terbuat dari bambu, mempunyai empat lubang dengan menghasilkan lima buah nada, sama dengan *saluang*. *Sarunai* juga mempergunakan *pupuik batang padi* seperti pada *pupuik beranak* dan *pupuik tingkolong*.

j. *Sampelong*

Sampelong adalah sejenis alat musik tiup yang terbuat dari bambu yang disebut “talang”, mempunyai lubang empat buah dengan menghasilkan lima nada.

k. *Gandang Sarunai*

Gandang adalah sejenis alat musik pukul yang terbuat dari kayu dan ada pula yang terbuat dari batang enau. Kayu dipahat bagian dalamnya sehingga berlubang, dan begitu juga dengan batang enau. Berbentuk muka dua, kedua muka tersebut ada yang sama besar lingkarannya dan ada yang tidak (sering kedua lingkaran tersebut yang satu disebut lingkaran jantan dan yang satu lagi disebut lingkaran betina), ditutup dengan kulit kambing, kemudian diikat dan di bagian badan *gandang* diberi lubang kecil.

2. Alat-alat musik gaya *surau*

Alat-alat musik masyarakat Minangkabau dalam bentuk gaya *surau* berkembang sejak agama Islam masuk ke Minangkabau, sejalan pula dengan pertumbuhan pendidikan *surau* dan sekolah-sekolah agama Islam, terdiri dari:

a. *Rabana*

Rabana adalah sejenis alat musik pukul hampir sama dengan *gandang*, hanya saja perbedaannya lingkaran yang terdapat di badan *rabana* lebih besar daripada badan *gandang*. *Rabana* hanya terdiri dari satu muka saja; ditutup dengan kulit kambing, sedangkan muka yang satu lagi terbuka. Di bagian pinggang atau posisi samping *rabana* diberi lubang persegi panjang seukuran 4 cm atau 5 cm dan diberi jarum besi yang fungsinya untuk mengikat logam-logam tipis berbentuk lingkaran kecil kira-kira masing-masing 4 atau 5 buah.

b. *Dulang* dan *Talam*

Dulang dan *talam* adalah sejenis alat musik pukul (dengan telapak tangan), terbuat dari kuningan. *Dulang* ukurannya lebih besar daripada *talam* ditinjau dari segi ukuran

lingkarannya. Fungsi *dulang* dan *talam* yang sebenarnya adalah untuk tempat jamuan (makanan) dalam pelaksanaan upacara adat di Minangkabau.

c. *Gandang Tasa*

Gandang Tasa adalah sejenis alat musik pukul bentuknya menyerupai *rabana*. Perbedaannya lingkaran yang terdapat di badan muka *gandang tasa* lebih kecil daripada *rabana*. *Gandang tasa* hanya terdiri dari satu muka yang ditutup dengan kulit kambing atau sejenis kulit fiber. Cara memainkannya dipukul dengan stik yang terbuat dari rotan.

d. *Gandang Tambua*

Gandang tambua adalah sejenis alat musik pukul yang terbuat dari kayu dan ada pula yang terbuat dari batang enau. Kayu dipahat bagian dalamnya sehingga berlubang dan begitu juga dengan batang enau. Berbentuk muka dua, diameternya lebih besar daripada *gandang* biasa, kedua muka tersebut hampir sama besar lingkarannya dan ada pula yang tidak (sering kedua lingkaran tersebut yang satu disebut lingkaran jantan dan yang satu lagi disebut lingkaran betina), ditutup dengan kulit kambing, kemudian diikat di bagian badan *gandang*.

3. Alat-alat musik gaya Melayu

Alat-alat musik masyarakat Minangkabau dalam bentuk gaya Melayu berkembang sejalan dengan pertumbuhan kota “bandar” atau kota perniagaan di Pesisir Minangkabau dan dipengaruhi oleh masyarakat yang sifatnya heterogen, meliputi Minangkabau, Melayu, Eropa (Portugis, Belanda), China, Arab dan India. Beberapa alat musik yang disajikan ada yang diproduksi sendiri oleh masyarakat Minangkabau dengan mendekati sistem nada Barat dan ada pula murni memainkan alat-alat musik Barat terdiri dari:

a. *Bansi*

Bansi sejenis alat musik tiup yang terbuat dari bambu, mempunyai tujuh lubang dengan menghasilkan delapan buah nada. *Bansi* lebih kecil dan lebih pendek daripada *saluang*. Sistem nada yang digunakan mendekati diatonis.

b. *Saluang Pauah*

Saluang pauah adalah sejenis alat musik tiup yang terbuat dari bambu menyerupai *bansi* hanya sedikit lebih panjang, mempunyai tujuh lubang dengan menghasilkan delapan buah nada. *Bansi* lebih kecil dan lebih pendek daripada *saluang*. Sistem nada yang digunakan mendekati diatonis.

c. *Rabab Pasisie*

Rabab Pasisie adalah sejenis alat musik gesek hampir menyerupai biola, hanya saja perbedaannya *rabab pasisie* dimainkan dengan posisi duduk di lantai dan digesek seperti *cello*.

d. *Rabab Darek*

Rabab darek adalah sejenis alat musik gesek terbuat dari tempurung kelapa dan dilapisi dengan kulit ikan “bonta” (warna kulitnya agak putih), senarnya terbuat dari benang, sedangkan penggesek terbuat dari bulu ekor kuda. Posisi memainkannya sama seperti *rabab pasisie*.

e. *Kecapi Japang*

Kecapi Japang adalah sejenis alat musik petik yang berbentuk kotak persigi panjang sebagai ruang resonansi dengan tiga helai senar. Alat musik ini dimainkan untuk mengiringi pertunjukan kesenian *basijobang* dari daerah Payakumbuh.

f. *Gandang Katindik* (gendang musik *gamat*)

Gandang Katindik adalah sejenis alat musik pukul yang terbuat dari potongan batang kayu kering, dipahat bagian dalamnya sehingga berlubang. Berbentuk muka dua, kedua muka tersebut berbeda ukuran lingkarannya, sering kedua lingkaran tersebut yang satu

disebut lingkaran jantan dan yang satu lagi disebut lingkaran betina. Kedua permukaannya ditutup dengan kulit kambing, kemudian diikat atau dirajut dengan tali. Seperti terlihat dalam gambar berikut.

g. Biola

Biola adalah sebuah alat musik dawai yang dimainkan dengan cara digesek. Biola memiliki empat senar dengan jarak nada masing-masing kuin murni meliputi: G-D-A-E. Dalam penyajian musik *gamat* biola merupakan sebuah alat musik utama dalam fungsinya sebagai pembawa melodi dan *counter* melodi.

h. Akordion

Akordion termasuk sejenis alat musik organ dengan ukuran relatif kecil dimainkan dengan cara digantungkan di badan. Akordion dibunyikan dengan menekan tombol pembuka lidah-lidah pada tuts *keyboard* melalui tangan kanan dan kiri dengan menggunakan getaran angin yang digerakkan ke arah kiri dan kanan. Dalam penyajian musik *gamat* alat musik akordion di samping digunakan untuk pembawa akord pengiring, juga difungsikan sebagai pembawa melodi dan *counter* melodi.

i. Harmonium

Harmonium termasuk sejenis alat musik organ dengan ukuran relatif kecil dimainkan dengan cara duduk atau bisa juga digantungkan di badan. Harmonium dibunyikan dengan menekan tombol pembuka lidah-lidah pada tuts *keyboard* melalui tangan kanan dengan menggunakan getaran angin yang dipompa melalui tangan kiri. Dalam penyajian musik *gamat* alat musik harmonium pernah digunakan sebelum munculnya alat musik akordion. Di samping digunakan untuk pembawa akord pengiring, juga difungsikan sebagai pembawa melodi dan *counter* melodi. Sekarang alat musik harmonium ini banyak dijumpai di daerah Pariaman dalam kelompok kesenian musik *katumbak*.

j. Organ

Organ adalah sebuah alat musik yang mempunyai suara unik. Sekarang organ sudah diproduksi secara elektronik dengan berbagai macam warna suara alat musik, baik dalam bentuk melodis maupun nonmelodis. Organ dalam penyajian musik *gamat* di samping digunakan untuk pembawa akord pengiring, juga difungsikan sebagai pembawa melodi dan *counter* melodi.

k. *Saxophone*

Saxophone adalah sebuah alat musik yang terbuat dari logam, dimainkan menggunakan *single-reed* seperti klarinet. Biasanya dipertunjukkan dalam musik orkestra, musik jazz, dan musik pop. Akan tetapi, dalam musik *gamat* alat musik *saxophone* juga dimainkan.

l. Tambourin

Tambourin termasuk alat musik perkusi terbuat dari kayu yang permukaannya berbentuk bulat dan di tepi pinggirnya diberi logam-logam kecil. Cara memainkannya ada yang dipukul dan ada pula yang digoyang-goyang ke kiri dan ke kanan. Akan tetapi, dalam musik *gamat* alat musik tamborin juga dimainkan.

m. Gitar

Gitar akustik elektrik adalah sebuah alat musik dawai dimainkan dengan cara dipetik. Gitar akustik elektrik memiliki ruang resonansi dan enam senar E-A-D-G-B-E. Dalam penyajian musik *gamat* alat musik gitar akustik elektrik di samping digunakan untuk pembawa akord pengiring, juga difungsikan sebagai pembawa melodi dan *counter* melodi.

n. Double Bass Petik

String bass petik termasuk keluarga alat musik gesek dengan berbagai nama, seperti *contra bass*, *double bass*, dan *upright bass*. *String bass* adalah alat musik terbesar dan memiliki warna yang paling rendah. Nama umumnya sering disebut *double bass* dikarenakan

string bass dapat menghasilkan suara di bawah *cello*. Dalam penyajian musik *gamat* alat musik *string* bass di samping digunakan untuk pengatur akord, juga sebagai pengatur tempo dan aksentuasi. *String* bass juga berfungsi sebagai pedoman untuk alat musik lainnya dalam penyajian musik *gamat*.

o. Gitar Melodi Elektrik

Gitar melodi elektrik adalah sebuah alat musik dawai yang dimainkan dengan cara dipetik. Gitar akustik elektrik tidak mempunyai ruang resonansi, memiliki enam senar meliputi E-A-D-G-B-E. Dalam penyajian musik *gamat* alat musik gitar elektrik di samping digunakan untuk pembawa akord pengiring, juga difungsikan sebagai pembawa melodi dan *counter* melodi.

p. Gitar Bass Elektrik

Gitar bass elektrik adalah sebuah alat musik dawai dimainkan dengan cara dipetik. Gitar bass elektrik tidak mempunyai ruang resonansi, ada yang memiliki lima senar, dan ada pula empat senar, meliputi G-D-A-E-B atau C-G-D- dan G-D-A-E atau G-D-A-D. Dalam penyajian musik *gamat* alat musik gitar bass elektrik di samping digunakan untuk pengatur akord, juga sebagai pengatur tempo dan aksentuasi. Gitar bass elektrik juga berfungsi sebagai pedoman untuk alat musik lainnya dalam penyajian musik *gamat*.

Bentuk Seni Pertunjukan Musik Tradisi

Seperti telah dipaparkan sebelumnya bahwa wilayah etnik Minangkabau meliputi daerah *luhak* (*darek*) dan *rantau* (pesisir). Menurut sejarah, daerah *darek* (*luhak nan tigo*) adalah tempat asal bagi Kerajaan Minangkabau, sedangkan daerah pesisir merupakan daerah taklukannya. Sungguhpun tidak akan memperluas penjelasan tentang wilayah daerah Minangkabau, keterangan tersebut hanya sekadar untuk mempertautkan ciri-ciri musik sebagai gaya musik khusus kedua wilayah, yaitu *darek* dan pesisir. Gaya yang dimaksud dalam musik adalah gaya dari satu atau lebih dari hasil kombinasi beberapa bunyi termasuk karakter atau sifat bunyi. Bunyi adalah sesuatu yang didengar, yang keluar dari satu atau lebih organ yang digetarkan. Dalam hal ini bunyi yang dimaksud adalah hasil dari getaran bunyi yang bersifat nada maupun nonnada (Rumengan, 2010: 6). Beberapa contoh seni pertunjukan musik yang tumbuh dan berkembang baik di wilayah *darek* maupun Pesisir Minangkabau akan diuraikan sebagai berikut:

1. Seni pertunjukan musik sasaran

Seni pertunjukan musik *sasaran* berkembang di kalangan masyarakat adat dengan latar belakang masyarakat pedesaan dan agraris (sudah ada sebelum agama Islam masuk ke Minangkabau). Seperti dijelaskan dalam beberapa contoh sebagai berikut:

a. Seni pertunjukan musik *sasaran talempong pacik*

Seni pertunjukan musik *sasaran talempong pacik* dapat ditemukan dalam kelompok musik tradisi masyarakat Minangkabau, baik sebagai musik tradisi masyarakat *darek* pedalaman maupun *pesisir*. Dalam hal ini kelompok-kelompok musik tersebut tumbuh dan berkembang dalam masyarakat adat di setiap wilayah *nagari* di Minangkabau Sumatera Barat. Dalam artian di setiap *nagari* masyarakat adat di Minangkabau Sumatera Barat, baik *darek* maupun daerah *pesisir* memiliki kesenian musik *talempong pacik* disebut sebagai permainan anak nagari. Daerah pegunungan atau pedalaman yang disebut *darek* pada umumnya menggemari alat musik *talempong*, hampir sama seperti gamelan di Jawa. Bedanya *talempong* tidak mempunyai suara *bas*, seperti gong dalam gamelan, dan jumlahnya hanya enam buah. Seni pertunjukan musik *sasaran talempong pacik* dimainkan secara prosesi oleh lima atau enam orang, meliputi tiga orang pemain *talempong*, satu orang pemain *pupuik* (alat musik tiup menyerupai *sarunai* terbuat dari batang padi) dan satu orang lagi pemain gendang. Alat musik yang terbuat dari batang padi ini

sekelilingnya dilingkari dengan daun kelapa sampai serupa dengan corong sehingga menimbulkan suara besar. Peniup *pupuik* ini termasuk orang istimewa pula karena selain mempunyai musik yang tinggi, ia harus pandai menghembus atau meniup *pupuik* tersebut dimainkan oleh lidah, juga harus mempunyai napas yang panjang dan pandai menyambungkan napasnya. Berikut terlihat seni pertunjukan musik prosesi *talempong pacik* dalam mengiringi kesenian *randai* di Pantai Rengeh Gadang Sago Pesisir Selatan seperti terlihat dalam gambar 1.

Musik *talempong* biasanya berbentuk musik instrumental, tidak diikuti oleh vokal seperti musik *rabab* atau *saluang*. Permainan musik *talempong* biasa dilakukan dalam upacara-upacara adat, seperti upacara pengangkatan penghulu, upacara perhelatan perkawinan, upacara turun mandi anak, dan acara gotong royong untuk kepentingan bersama (memperbaiki jalan raya, membersihkan bendungan air) dan di samping untuk mengiringi seni teater tradisional *randai* juga berperan dalam seni pertunjukan festival seni. Pada gambar 2 seni pertunjukan kesenian *randai* di Pantai Rengeh Gadang Sago Pesisir Selatan. Dalam gambar 3 terlihat musik prosesi *Talempong Pacik* mengiringi Tim Kesenian *Randai* pada saat mengikuti Festival di ISI Padangpanjang 2012.

Jenis lagu-lagu *talempong* itu bermacam-macam antara satu kabupaten dengan kabupaten lain. Kadang-kadang antara satu kecamatan atau *nagari* dengan yang lainnya mempunyai lagu yang berbeda-beda. Tempo irama *talempong* cenderung allegretto dan moderato dengan tanda sukat 2/4 dan 4/4 dengan nuansa riang dan bersemangat.



Gambar 1.
Ensambel Musik Tradisi *Talempong*
(Foto: Emral Djamal, Painan, 2016)



Gambar 2.
Randai
(Foto: Emral Djamal, Painan, 2016)

b. Seni pertunjukan musik *sasaran saluang dan rabab*

Seni pertunjukan musik sasaran *saluang* merupakan musik tradisi masyarakat Minangkabau yang berkembang di daerah *darek*, sedangkan seni pertunjukan musik sasaran *rabab* berkembang di daerah pesisir. Ditilik dari ciri-ciri dan karakter musik dari kedua wilayah, yaitu *darek* dan pesisir, sama-sama mempunyai irama yang mengalun dan meratap. Perbedaan terjadi hanya dalam penggunaan alat-alat musik yang mereka mainkan. Teramati masyarakat daerah pesisir lebih menyukai alat musik gesek, seperti *rabab bakaba*, sedangkan bagian *darek* lebih menyukai alat-alat musik tiup, yaitu *saluang dendang*. Bentuk seni pertunjukannya dapat terlihat dalam gambar 4.



Gambar 3.
Ensambel Musik Tradisi *Talempong*
(Foto: Martarosa, Padangpanjang, 2012)



Gambar 4.
Pertunjukan *DendangSaluang*
(Foto: Martarosa, Bukittinggi)



Gambar 5.
Pertunjukan Musik Tradisi *Rabab Pasisie*
(Direpro dari Video Dokumentasi Hasan
Basri Pemain Rabab, 31 Juli 2015)

Selanjutnya untuk daerah pesisir masyarakatnya lebih menyukai seni pertunjukan alat gesek, seperti *rabab bakaba*. Bentuk pertunjukan *rabab bakaba* dapat dilihat dalam gambar berikut. Sebagaimana diketahui bahwa sebagian masyarakat pesisir pekerjaannya adalah sebagai nelayan. Secara geografis masyarakatnya sepanjang masa selalu diperdengarkan oleh deburan ombak. Dengan demikian, diprediksi irama nyanyian mereka juga seperti mengalun dan menghempas laksana ombak. Menurut cerita masyarakat pada waktu dahulunya sering terlihat di tepi-tepi pantai atau kadang-kadang di atas perahu yang sedang berlabuh ditemukan orang berkelompok-kelompok mengelilingi tukang *rabab*. Pertunjukan ini sering dilakukan pada waktu-waktu yang senggang atau pada malam terang bulan. Dalam artian pada masa puluhan tahun sebelumnya permainan rebab ini dipergelarkan tidak selalu hanya pada waktu upacara perhelatan pengantin yang sering ditemukan pada saat ini.

Bentuk pertunjukan yang dilakukan biasanya oleh pemain *rabab* di samping pemain musik juga sekaligus sebagai pedendang, namun ada pula yang mempunyai pedendang sendiri. Materi cerita atau pantun yang dinyanyikan oleh pedendang atau pemain *rabab bakaba* tersebut ada yang dipelajarinya secara turun-temurun dan ada pula yang diubah atau dikarang sendiri baik oleh pedendang atau pemain *rabab bakaba* tersebut. Alur cerita yang disajikan banyak berkisah tentang keluhan, ratapan, sindiran, dan tidak kurang pula dari berbagai cerita percintaan dan kejenakaan.

Kemudian dalam bentuk lain seperti pantun atau sajak yang dinyanyikan hampir mempunyai bentuk yang sama pula di bagian kedua daerah ini. Tergantung pula pada bentuk atau jenis vokal lagu yang dinyanyikan, seperti *dendang* dan *ratok*. Selain dari *rabab* ini, masyarakat di daerah pesisir juga menyukai alat musik tiup yang dinamakan “bansi”. Alat ini berbeda bentuknya dengan seruling dan *saluang*. Tempat peniupnya hampir serupa alat musik seperti *recorder*. Lubang suaranya ada delapan dengan menghasilkan sembilan nada seperti terlihat dalam uraian di atas. Irama *bansi* hampir sama dengan *rabab*. Begitu juga dengan *dendang salauang pauah* sangat populer di kota Padang. Oleh sebab itu, pedendang-pedendang *rabab* dan *dendang saluang pauah* tidak menemukan kesulitan untuk bernyanyi dengan diiringi musik *bansi*. Alat-alat yang disebut di atas merupakan alat-alat musik pesisir. Bentuk penyajian *rabab pasisie* dapat terlihat dalam gambar 5.

2. Seni pertunjukan musik *surau*

Seni pertunjukan musik *surau* berkembang sejak agama Islam masuk ke Minangkabau, sejalan dengan pertumbuhan pendidikan *surau* dan sekolah-sekolah agama Islam. Seperti telah dijelaskan juga dalam pendahuluan, bahwa klasifikasi musik tradisional musik *dikia rabano* dan *gandang tambua* termasuk musik gaya *surau* yang hidup dan berkembang semenjak agama Islam menjadi salah satu agama yang dianut oleh masyarakat Minangkabau. Seni pertunjukan gaya *surau* berfungsi sebagai media dakwah islamiah oleh ulama-ulama Islam pada masa dahulu sehingga dapat dipertunjukkan dalam rangka memeriahkan berbagai macam kegiatan adat dan keagamaan yang bertempat di *surau-surau* (mesjid), di rumah-rumah, dan acara-acara prosesi seremonial lainnya. Salah satu kegiatan tersebut terlihat dalam gambar 6. Kemudian pertunjukan musik *gandang tambua* juga dilakukan dalam prosesi acara *tabuik* dan bentuk acara-acara prosesi serimonial lainnya seperti terlihat dalam gambar 7.

3. Seni pertunjukan musik Melayu

Musik *gamat*, merupakan salah satu genre musik Melayu yang berkembang sebagai seni-budaya masyarakat bandar Pesisir Sumatera Barat. Dalam sebagian masyarakat Minangkabau baik oleh masyarakat Pesisir (Pasisie) maupun masyarakat pedalaman (Darek)

di Sumatera Barat penamaan musik tersebut ada yang menyebutkannya “gamat”, ada pula yang menyebutkannya “gamaik”. Pengertian kata “gamat” dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* oleh Pusat Bahasa artinya lagu atau dendang, sedangkan “menggamat” artinya; menyentuh dengan jari (sebagai isyarat dan sebagainya) (Depdiknas, 2015: 409). Pengertian kata “gamat” berasal dari kata “gamit,” yang artinya menyentuh seseorang dengan jari untuk mengajak bercakap-cakap atau memungkinkan juga untuk sebuah keperluan tertentu.

Rizaldi mengatakan bahwa dalam tradisi pertunjukan musik *gamat* biasanya diikuti dengan tari-tarian oleh dua sampai empat orang. Dengan memakai selendang atau saputangan mereka menari spontan dengan gerakan bebas di hadapan penyanyi atau vokalis. Begitu juga bila selendang atau saputangan diberikan kepada penonton yang hadir, berarti orang tersebut diminta dengan hormat berpartisipasi untuk menari berikutnya di dalam pertunjukan tersebut (Rizaldi, 1994: 54). Namun dalam konteks seni pertunjukan musik *gamat* sebagai budaya masyarakat bandar di Pesisir Sumatera Barat, tidak ditemukan adanya sebutan sebagai ‘penari musik gamat’, yang ada hanya sebutan sebagai ‘pemain musik gamat’, baik berperan sebagai penyaji instrumen musik maupun sebagai vokalis.

Lazimnya seorang vokalis musik *gamat* di samping sebagai penyanyi mereka juga harus mampu menari secara spontan dengan gerak bebas baik dalam bentuk joget maupun langgam. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa, musik gamat adalah termasuk gabungan jenis musik instrumental dengan musik vokal, biasanya diikuti dengan tari-tarian spontan baik dalam bentuk joget maupun langgam yang dilakukan oleh para vokalis maupun penonton secara gerak bebas kecenderungan monoton. Bentuk seni pertunjukan ini dapat dijelaskan dalam gambar 8 sampai dengan gambar 10.

Gambar 6.
Musik prosesi *Rabano*
(Foto: Martarosa, Kamang, Agam, 2010)



Gambar 5.
Musik prosesi *Gadang Tambua*
(Foto: Martarosa, Padangpanjang, 2013)



Selain bentuk pertunjukan musik *gamat* yang telah dijelaskan di atas, dikatakan bahwa gaya musik *melayu* berkembang sejalan dengan pertumbuhan kota “bandar” atau kota perniagaan di Pesisir Minangkabau dan dipengaruhi oleh masyarakat yang sifatnya heterogen, meliputi Minangkabau, Melayu, Eropa (Portugis, Belanda), China, Arab, dan India. Beberapa genre musik yang berkembang sebagai budaya masyarakat Pesisir Minangkabau selain musik *gamat*, juga disertai bentuk pertunjukan musik sejenis yang lain, meliputi musik *katumbak* atau *badumbak* di Pariaman, kesenian *ronggeng* di Pasaman, dan musik *tanjidor* sebagai musik prosesi di Kota Padang. Masing-masing sekilas dijelaskan sebagai berikut:

Martarosa
Alat-Alat Musik Tradisi
dan Sistem Nada Seni
Pertunjukan Budaya
Pesisir Minangkabau

281



Gambar 8.
Formasi instrumen musik *gamat*
kelompok HIKASMI Kota Padang
(Foto: Martarosa, Padang, 30 Maret 2018)



Gambar 9.
Bentuk pertunjukan musik *gamat*
kelompok HIKASMI Kota Padang
(Foto: Martarosa, Padang, 30 Maret 2018)



Gambar 10.
Bentuk pertunjukan musik *gamat* kelompok
HIKASMI Kota Padang dalam Pembukaan
Festival Lagu Pop Minang
Se-Sumatera Barat
(Foto: Martarosa, Padang, 22 Februari 2018)

1. Musik *katumbak Pariaman*

Musik *katumbak* merupakan sebuah ensambel kecil yang tumbuh dan berkembang di Kabupaten Padang Pariaman. Formasi instrumen yang digunakan terdiri dari 1 buah *pupuk rabunian* (harmonium), 1 buah gendang bermuka dua atau disebut juga “gendang ketipung” (Gendang ketipung dalam bentuk bermuka dua, atau di Pariaman disebut gendang *katumbak* ini, menyerupai gendang yang digunakan dalam pertunjukan gamat), 1 buah *gendang mambo*, 1 buah tamborin, dan vokal. Menyangkut keberadaannya bahwa alat musik harmonium dan gendang ketipung ini asal mulanya dibawa oleh orang India-Cipahi ke Bengkulu, kemudian sebagian mereka bermigrasi ke Pariaman. Kedatangan orang-orang India-Cipahi inilah yang diperkirakan memelopori lahirnya musik *katumbak* yang tumbuh dan berkembang di berbagai daerah Kabupaten Padang Pariaman sampai saat ini, meliputi: (1) Kampung Toboh, Kecamatan Lubuk Alung; (2) Kampung Basuang, Kampung Ampalu Kecamatan V Koto Kampung Dalam; (3) *Nagari* Limau Puruik Kecamatan V Koto Timur; dan (4) Kampung Labuang Dalam Kecamatan Pariaman Utara (Yurnalis, 2012:265-266).

Kemudian pada tahun 1970-an dan 1980-an musik *katumbak* ini pernah mencapai puncak kejayaannya sebagai media hiburan dalam berbagai hajatan masyarakat, seperti pesta perkawinan, acara prosesi pengantin, dan alek *nagari* (pesta rakyat). Adapun berbagai repertoar yang disajikan dalam musik *katumbak* adalah mengadaptasi dari lagu-lagu musik *gamat*, dangdut, dan beberapa lagu India. Khusus beberapa lagu *gamat* yang diadaptasi oleh para pemain musik *katumbak* adalah *Kaparinyo*, *Siti Payung*, *Saruanai Aceh*, *Mati Dibunuah*, *Siti Padang*, *Kapa Perak*, *Bungo Tanjung*, *Budi Nan Baiak*, *Lagu Duo*, dan banyak yang lain (Yurnalis, 2012: 266). Dalam gambar 11 dan gambar 12 terlihat bentuk pertunjukan dan alat-alat musik yang dimainkan.

Gambar 11.
Pertunjukan Musik *Katumbak*
(Foto: Martarosa, direpro dari video musik *Katumbak Kampung Sagih Padang Pariaman You Tobe.MKV*, diakses pada 18 Agustus 2016)



Gambar 12.
Pertunjukan Musik *Katumbak*
(Foto: Martarosa, direpro dari video dokumen Suryadi, 18 Agustus 2016)



Salah satu bentuk kelompok musik *katumbak* berikutnya adalah kelompok musik “*Katumbak Bujan*”. Kelompok ini juga kreatif dalam melakukan inovasi alat-alat musik yang disajikan, seperti gendang dan *mambo* sudah lagi tidak menggunakan kulit lembu atau kulit kambing, tetapi sudah diganti dengan *fiber glass*, begitu juga alat musik harmonium juga ikut diperbarui. Sungguhpun dalam formasi alat-alat musik *katumbak* pada saat ini ikut berkembang ditambahi dengan bass elektrik dan organ, untuk acara prosesi arak-arakan pengantin tetap memakai formasi alat-alat musik seperti semula. Adapun bentuk pertunjukan dan alat-alat musik yang digunakan oleh kelompok musik “*Katumbak Bujan*” dapat terlihat dalam gambar 13.

2. Musik *ronggeng Pasaman*

Di daerah Pasaman kesenian *ronggeng* ini disebut *ronggeng pasaman*. Tidak lain dari maksud nama tersebut adalah secara wilayah untuk membedakannya dengan istilah *ronggeng* yang ada di Pulau Jawa dan Sumatera Utara. Tumbuh dan berkembangnya kesenian *ronggeng* di daerah Pasaman tidak terlepas dari berkembang dan populernya kesenian *ronggeng* di Pulau Jawa. Sebagaimana pada masa penjajahan Belanda, kesenian *ronggeng* ini dibawa dari Pulau Jawa ke daerah Pasaman yang didatangkan oleh Belanda bersama para pekerja rodi, untuk bekerja di perkebunan karet Belanda. Begitu juga dengan penari *ronggeng* didatangkan untuk menghibur orang-orang Belanda yang ada di perkebunan mereka (Meigalia, 2008: 5).

Kemudian untuk membedakannya dengan kesenian *ronggeng* yang ada di Pasaman dengan kesenian *ronggeng* yang ada di Sumatera Utara, karena secara wilayah budaya daerah Pasaman sudah berbatasan di sebelah utara dengan Kabupaten Mandailing Natal Sumatera Utara. Dalam artian sungguhpun daerah Pasaman berkedudukan sebagai daerah perbatasan sebagai wilayah rantau Minangkabau, Provinsi Sumatera Barat dengan wilayah Provinsi Sumatera Utara, namun penghuninya tidak saja berasal dari suku Minangkabau, melainkan juga berasal dari suku Mandailing, Sumatera Utara, dan Jawa imigran (Meigalia, 2008: 3).

Kesenian *ronggeng pasaman* merupakan salah satu tradisi lisan yang menggabungkan keahlian berpantun dan menari dalam satu pertunjukan dengan diiringi musik berirama Minang Melayu. Pantun, sebagai unsur penting dalam pertunjukan ini, didendangkan atau dinyanyikan oleh seorang ‘wanita’ atau ‘ronggeng’ sambil berjoget atau menari mengikuti irama lagu. Dalam artian penyebutan kata ‘ronggeng’ mengandung dua pengertian, yaitu ‘ronggeng’ sebagai satu bentuk pertunjukan dan ‘ronggeng’ sebagai sebutan penyanyi atau ‘wanita’ yang ahli dalam berpantun (Meigalia, 2008: 5).



Gambar 13.
Pertunjukan Musik *Katumbak*
(Foto Dokumen: Martarosa, direpro dari video
musik *Katumbak Bujan* YouTube.mkv,
diakses pada 18 Agustus 2016)

Formasi alat-alat musik yang digunakan terdiri dari 1 buah biola, 1 buah akordion, 1 buah alto *saxophone*, 1 buah gendang, 1 buah tamborin, dan vokal. Repertoar lagu juga menyanyikan lagu-lagu *gamat*, seperti *kaparinyo*, *mainang pulau kampai*, dan disertai tari payung. Dengan demikian, dapat juga dikatakan bahwa *Joget Portugis Melayu* masuk ke wilayah Pasaman melalui wilayah Melayu Sumatera Utara yang didukung oleh kelompok masyarakat *rantau* Minangkabau, kelompok masyarakat Batak Mandailing, dan para buruh asal Pulau Jawa (Ganap dan Martarosa, 2015: 195). Seperti terlihat dalam gambar 14, bentuk pertunjukan kesenian *ronggeng* yang dilakukan oleh berbagai elemen meliputi Pemerintah Kabupaten Pasaman, Ikatan Keluarga Pasaman dan Mahasiswa Pasaman di Hotel Pangeran Padang dalam rangka halal bihalal tahun 2015.

3. Musik *tanjidor* Kota Padang

Musik *tanjidor* merupakan sebuah ensambel musik yang didominasi oleh alat-alat musik tiup yang berkembang dan membudaya dalam masyarakat Betawi. Sungguhpun demikian, musik *tanjidor* dalam bentuk versi yang lain juga berkembang di berbagai wilayah kota pelabuhan, seperti Sambas, Makasar, Palembang, dan Padang. Salah satu bentuk pertunjukan musik *tanjidor* dalam mengiringi prosesi pengantin laki-laki di Pauah Kota Padang. Terlihat pada gambar 15 mempelai laki-laki mengenakan pakaian berkarakter pakaian kerajaan *sipatoka* Portugis.



Gambar 14.
Pertunjukan Kesenian *Ronggeng* Pasaman
(Foto: Ade Rio Yolanda, Padang, 2015)



Gambar 15.
Musik prosesi *Tanjidor*
(Foto: Martarosa, Padang, 2014)

Musik adalah salah satu wujud yang hidup, selalu berkembang dan berubah dari masa ke masa, mengikuti arus perubahan kebudayaan masyarakatnya. Perubahan dan perkembangan itu lahir dari tuntutan masyarakat pendukungnya dan didorong oleh pengaruh yang datang baik dari dalam maupun dari luar. Pengaruh dari luar terjadi karena adanya peristiwa kontak budaya antarbangsa atau antaretnis, sedangkan dari dalam akibat terjadinya alih generasi bersama pertumbuhan pola pikirnya. Semua itu menyebabkan terjadinya perubahan-perubahan serta munculnya gagasan-gagasan baru yang memperbarui gaya musik itu tumbuh dan berkembang (Rahman, 2007:83).

Tumbuh dan berkembangnya musik tradisional Minangkabau bersama kebudayaannya dimulai dari tiga peristiwa dengan mewariskan beberapa alat musik dan elemen-elemen musikal. Tiga peristiwa tersebut meliputi zaman Hindu (alat-alat musik *talempong* dengan sistem nada pentatonik, zaman Islam (*gendang dol* atau gendang *tambua*, *tasa*, rebana, dan *rapa'i* dengan sistem nada *bayati*), dan zaman modern (segala bentuk musik dihayati secara ilmiah, teknis, dan rasional) (Rahman, 2007:84). Hal yang sama juga ditegaskan Sumarsam bahwa sejarah Indonesia mencakup suatu suksesi interaksi dengan budaya-budaya asing, meliputi budaya Hindu, Islam, dan Barat yang membawa dampak penting atas perkembangan budaya Indonesia. Sebagaimana interaksi-interaksi tersebut cukup banyak mempengaruhi pertumbuhan tradisi kultural Indonesia, dalam pelokalan dan unsur-unsur asing (Sumarsam 2016: 99).

Tidak dapat dipungkiri, bahwa kedatangan bangsa Portugis pada abad ke-16 dan pendatang-pendatang berikutnya dari Eropa seperti Inggris dan Belanda, merupakan awal pengenalan kita kepada musik dan tangga nada diatonik Barat. Sebagaimana diketahui bahwa musik Minang adalah musik yang bernaung di bawah payung musik Timur. Berbeda dengan musik Barat yang mempergunakan sistem tangga nada diatonik, maka musik Timur mempergunakan sistem nada modalitas. Musik Barat menempatkan kekuatannya dalam sistem nada tonal sebagai penyelesaian lagu, sedangkan untuk musik Timur kekuatannya ada pada sistem nada modal yang terdiri atas berbagai bentuk modi untuk penyelesaiannya (Rahman, 2007:85). Modi adalah turunan yang lain dari urutan tangga nada asli (autentik). Umpamanya dalam susunan tangga nada aslinya kekuatan penyelesaiannya di nada pertama, maka dalam modi mungkin saja jatuh di nada kedua atau ketiga. Demikian juga dengan urutan dan susunan nada dalam modi akan terjadi perubahan jarak interval dan pengurangan nada dalam susunan nada asli. Sistem modalitas Timur itu adalah bawaan musik Islam yang dijiwai oleh musik Arab dengan modi-modinya yang disebut *maqam*. Modi atau *maqam* Arab inilah yang sangat mempengaruhi musik Minang (Rahman, 2007:92).

Terjadinya apropriasi musikal menyebabkan modi-modi Arab itu telah berubah bentuk dari bentuk aslinya dalam penggunaannya dalam musik Minang. Sebagai contoh lagu *Tak-Ton Tong*, lagu *Indang Payakumbuah*, dan *Andam Oi*. Akan tetapi, lagu *Tak Ton Tong* ini telah memperlihatkan salah satu modi dalam sistem modalitas musik Timur yang mempengaruhi budaya musik Minang (Rahman, 2007:92-93). Lagu *Tak Ton Tong* hanya terdiri dari lima nada, disebut juga do-re-mi-fa-sol. Penyelesaian atau kekuatannya tidak pada do atau tidak pada nada tonika menurut ukuran musik diatonis Barat. Lagu *Tak Ton Tong* selesainya di nada re atau tangga nada kedua (supertonik) menurut sistem diatonik Barat. Seandainya penyelesaiannya dipindahkan menurut ukuran tonika diatonik Barat, yaitu ke do, hilanglah warna dan kekuatan lagu itu sebagai lagu Minang. Di satu sisi, dilihat dari sistem tangga nada diatonik, urutan melodi *Tak Ton Tong* dapat saja diterjemahkan menjadi sol-la-si-do-re. Maka jadilah lagu *Tak Ton Tong* itu lagu minor dengan landasan tangga nada minor-asal dengan tonika la nada keenam dari minor paralelnya. Lagu *Tak Ton Tong* bukanlah lagu minor dan bukan pula lagu mayor. Lagu itu justru berdiri di antara keduanya. Sistem tangga nada yang

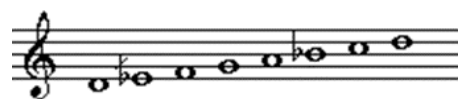
melandasinya atau modi dasarnya adalah *maqam bayati* yang telah dimodifikasi. Selain dalam lagu *Tak Ton Tong*, melodi atau *jalua* ini juga terlihat dalam lagu *Indang Payakumbuh* yang biramanya seakan-akan tiga perempat dan penyelesaiannya juga pada tangga nada kedua menurut tangga nada diatonis (Rahman, 2007:93).

Jalua atau modi dari sistem modalitas lainnya dalam musik Minang adalah dalam penempatan tonal di tangga nada ketiga, atau di mi biasa kita temukan dalam penyelesaian lagu *Malereng Tabiang* dan lagu *Andam Oi*. Lagu *Melereng Tabiang* memiliki empat nada dalam melodinya, yaitu do-re-mi-la, sedangkan lagu *Andam Oi* juga memiliki lima nada, yaitu do-re-mi-fa-sol. Tangga nada dari kedua lagu ini berasal *maqam sikah* yang secara ukuran diatonik bertonal pada nada ketiga (mi), dalam sistem diatonik. Kalau penyelesaian kedua lagu ini dipindahkan ke tonal do, lagu itu juga kehilangan warna dan kekuatannya sebagai lagu Minang (Rahman, 2007:94). Selanjutnya lagu-lagu *jalua Pasisie*, terutama di pesisir: Pesisir Selatan, Padang, Pariaman, modi (*jalua*) yang bertonal re ini ditambah pula dengan munculnya nada le atau tangga nada keenam diatonik yang dikreuskan (naik setengah nada). Nada le ini merupakan ciri khas lagu Minang yang menjadi nada andalan tempat mengungkapkan mood pribadi dalam melodi lagu-lagu Minang. Tumbuhnya nada ini adalah akibat perubahan jarak nada, yaitu jarak nada keenam dengan nada ketujuh dalam *maqam rast* (Rahman, 2007:93-94). Di nada-nada aslinya berjarak tiga perempat di nada diatonik, sedangkan dalam lagu-lagu pesisir tersebut berubah menjadi setengah.

Sungguhpun penggunaan tangga nada atau *maqam bayati* dan *maqam rast* dalam bentuk modulasi antara dua kelompok *maqam* berdasarkan nada dasar C dan D jarang terjadi, namun jika ingin melakukan modulasi dari *rast* (C) ke *bayati* (D), dapat dilakukan dengan mentranspos skala *bayati* yang dimulai dari G (*maqam bayati nawa*) modulasi dari *maqam rast* ke *bayati nawa* ini juga dapat terjadi. Dalam artian nada dasar G sangat penting dalam modulasi, seperti terlihat dalam notasi 1 dan notasi 2 (Marcus, 1992: 171-195).

Notasi 1.

Interval dan sistem nada *maqam bayati*
on D+ Nahawand G



Kesimpulan

Secara dialektik-dikotomik terlihat bahwa dinamika seni-budaya masyarakat Minangkabau bukan saja multietnik, melainkan juga multikultural. Munculnya budaya-budaya multikultural pada masyarakat Minangkabau dapat dijadikan sebagai akibat dari posisi letak geografisnya yang strategis terletak di persimpangan jalan. Dalam artian, memungkinkan sangat leluasa masuknya budaya-budaya luar dari Timur maupun Barat dalam bentuk apropriasi musikal yang sekarang telah bercorak global yang tak dapat terelakkan.

Posisi letak geografis dan berbagai interaksi yang terjadi di wilayah Pesisir Minangkabau Sumatera Barat membawa dampak terhadap tumbuh dan berkembangnya berbagai alat musik, sistem nada dan gaya (*style*) musik tradisi sebagai budaya masyarakat di Pesisir Minangkabau Sumatera Barat. Memungkinkan berbagai bentuk apropriasi musikal sangat mempengaruhi terhadap tumbuh dan berkembangnya musik-musik tradisi sebagai budaya masyarakat Pesisir Minangkabau dari berbagai elemen musik seperti; gaya, sistem nada dan bentuk penyajiannya sebagai seni-budaya masyarakat Minangkabau. Tumbuh dan berkembangnya musik-musik tradisi sebagai seni budaya masyarakat Pesisir Minangkabau Sumatera Barat, diasumsikan terjadinya penyesuaian dan penerimaan antara budaya yang datang (objek) dengan budaya lokal masing-masing daerah sebagai penunggu (subjek) yang menjadikannya milik sendiri. Berbagai interaksi yang mempengaruhinya seperti: Portugis, Belanda (Barat), Arab, Melayu, India, China dan Minangkabau.

Ditinjau dari sudut perspektif sosio-kultural, maka musik-musik yang berkembang di Minangkabau sebagai seni pertunjukan baik di pesisir maupun di daerah *luhak nan tigo* dalam bentuk alat-alat musik dan sistem nada terdiri dari tiga gaya seni tradisi meliputi: (1) gaya *sasaran*, berkembang di kalangan komunitas adat dengan latar belakang masyarakat pedesaan dan agraris (sudah ada sebelum agama Islam masuk ke Minangkabau); (2) gaya *surau*, berkembang sejak agama Islam masuk ke Minangkabau, sejalan dengan pertumbuhan pendidikan *surau* dan sekolah-sekolah agama Islam; (3) gaya *melayu*, berkembang sejalan dengan pertumbuhan kota “bandar” atau kota perniagaan di Pesisir Minangkabau dan dipengaruhi oleh masyarakat yang sifatnya heterogen. Masyarakat tersebut meliputi Minangkabau, Melayu, Eropa (Portugis, Belanda), China, Arab, dan India.

Daftar Pustaka

- Asnan, Gusti, 2007, *Dunia Maritim Pantai Sumatera*, Yogyakarta: Ombak.
- Datuk, Tumbidjo HB., 1974, “Minangkabau dalam Seputar Seni Tradisional”, Padang: SMSR/SSRJ.
- Departemen Pendidikan Nasional, 2015, *Kamus Besar Bahasa Indonesia Pusat Bahasa*, Edisi Keempat, Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Ganap, Victor dan Martarosa, 2015, “Penelitian Dosen Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada”, Yogyakarta: PSPSR Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.
- Haryono, Timbul 2008, *Seni Pertunjukan dan Seni Rupa dalam Perspektif Arkeologi Seni* Surakarta: ISI Press Solo.
- Mansoer, MD. 1970. Amrin Imran, Mardanas Safwan, Asmandar Z. Idris, Sidi I. Buchari, 1970, *Sedjarah Minangkabau*, Djakarta: Bharatara.
- Marcus, S.L., 1992, “Modulation in Arab Music: Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies”, *Ethnomusicology*, vol. 36, no. 2.
- Martarosa, 2008, “Musik Gamat dari Pertunjukan Pentas ke Seni Pertunjukan Prosesi (Sebuah Tinjauan Historis)”, Dalam Jurnal *Ekspresi Seni* Vol. 10, No.1 Padangpanjang: Pusat Penelitian dan Pengabdian pada Masyarakat STSI Padang-panjang.
- Martarosa, 2013, “Musik Dikia Rabano: Musik Prosesi dalam Budaya Masyarakat Kamang,

- Kabupaten Agam” dalam *Dialetika Seni dalam Budaya Masyarakat* Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta berkerja sama dengan Kanisius Press.
- Meigalia, Eka, 2008, *Ronggeng* di Minangkabau, Makalah, Dosen Program Studi Bahasa dan Sastra Minangkabau, Fakultas Sastra Universitas Andalas, Depok.
- Naim, Mochtar, 1984, *Merantau Pola Migrasi Suku Minangkabau*, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Naim, Mochtar, 2004, “Potensi Budaya Minangkabau dan Prospek Pengembangannya”, *Makalah*, disampaikan pada Seminar Internasional Kebudayaan Minangkabau dan Potensi Etnik dalam Paradigma Multikultural, Fakultas Sastra Universitas Andalas Padang (Inna Hotel Muara Padang).
- Rahman, Yusuf, 2007, Dalam Nazif Basir, *Sumbangan Musik Barat dalam Pengembangan Musik Tradisional Minangkabau*, Bandung: Lubuk Agung.
- Rizaldi, 1994, “Musik *Gamat* di Kota Padang: Sebuah Bentuk Akulturasi antara Budaya Pribumi, dan Budaya Barat,” Tesis Pasacasarjana Universitas Gadjah Mada.
- Rumengan, Perry, 2010, *Hubungan Fungsional: Struktur Musikal – Aspek Ekstramusikal Musik Vokal Etnik Minahasa*, Yogyakarta: ISI Yogyakarta.
- Sjarifoedin Tj.A., Amir, 2011, *Minangkabau dari Dinasti Iskandar Zulkarnain Sampai Tuanku Imam Bonjol*, Jakarta: Garia Media Prima.
- Sumarsam, 2016, *Soal-Soal Masa Lampau dan Kini Seputar Hibriditas Musik Jawa Eropa: Gendhing Mares dan Genre-Genre Hibrid Lain*, Dalam Terjemahan Landung Simatupang disunting oleh Bart Barendregt dan Els Bogaerts, *Merenungkan Gema Perjumpaan Musikal Indonesia-Belanda (Recollecting Resonances: Indonesia-Dutch Musical Encounters)*, Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.
- Yurnalis, 2012, “Orkestrasi Musik Sinkretik *Katumbak* di *Nagari* Limau-Puruik Pariaman”, Dalam Jurnal *Ekspresi Seni*, Vol.14, No. 2, November 2012, Padangpanjang: UPT Pusat Informasi dan Dokumentasi, Seni Budaya Melayu ISI Padangpanjang.

Konsep Estetik Musik Iringan Ruwatan

Kasidi Hadiprayitno

289

Konsep estetik musik iringan ruwatan yang dimaksudkan adalah penggunaan jenis-jenis gending musik gamelan dalam upacara ruwatan yang lazim menyajikan lakon Murwakala gaya Yogyakarta. Ruwatan adalah upacara tradisional yang masih sering dilakukan oleh orang Jawa sekaligus pendukung budaya Jawa, biasanya dengan menggelar wayang dengan lakon Murwakala, sekaligus sebagai sarana pengusiran pengaruh jahat yang diyakini melekat pada orang-orang sukerta (Subalidinata, 1986: 5-7).

Fokus perhatian dalam tulisan ini khusus pada aspek musik iringannya. Lazim musik iringan ruwatan tergolong di dalam aspek seni karawitan barangkali lebih tepat dikatakan bahwa keberadaan jenis musik ini merupakan penyangga pokok yang mutlak harus ada. Ada anggapan bahwa keberadaannya sering dikatakan sebagai pengiring saja, sehingga terkesan dikesampingkan. Istilah musik iringan dalam hal ini secara fisik berupa seperangkat alat musik tradisional yang disebut gamelan, terdiri atas kurang lebih 15 jenis bentuk instrumen yang diklasifikasikan atas tabuh *ngarep*, *tengah*, dan *mburi* ‘depan, tengah dan belakang’. Bentuk-bentuk gending yang dipergunakan dalam pertunjukan wayang tradisi Yogyakarta disebut gending *sacandra*, *ladrang*, *ketawang*, *lancaran*, *ayak-ayak*, *playon*, *sampak*, dan sebagainya. Bentuk-bentuk musik iringan wayang tersebut dipergunakan secara berselang-seling dalam nada *slendro* atau *pelog* yang disesuaikan dengan sistem pembagian *pathet* dan berdasarkan kebutuhan, sehingga tidak setiap bentuk musik iringan gending harus disajikan dalam pertunjukan wayang. Termasuk di dalamnya penggunaan tembang-tembang yang juga disesuaikan dengan kebutuhan dalam pergelaran lakon wayang tertentu. Selanjutnya hubungan antara penyajian lakon wayang dengan sistem pembagian *pathet* ini akan tampak pada pembahasan dalam bagian bentuk-bentuk cerita lakon wayang dalam rangka upacara ruwatan.

Jalanan Bentuk dan Isi

Relasi harmonisasi unsur-unsur bunyi musik gamelan sebagai aransemen iringan pertunjukan lakon wayang Murwakala dalam upacara ruwatan menjaji penting untuk diperhatikan. Esensi morfologis musik berwujud relasi antara bentuk dan isi. Bentuk menyangkut tentang fisik gending-gending iringan wayang, misalnya bentuk *lancaran*, *ladrang*, *ketawang*, *ayak-ayakan*, *playon*, dan sebagainya, sedangkan isi adalah jenis-jenis sistem penotasian gending tertentu yang menyangkut persoalan teknis, misalnya gending *Ladrang Remeng Slendro Pathet Nem*, *Ketawang Subakastawa Slendro Pathet Sanga*, *Lancaran Blindri Slendro Pathet Sanga*, *Gending Kutut Manggung Slendro Pathet Manyura*, dan sebagainya (Kasidi, 2004: 24). Musik gamelan gending iringan wayang khusus lakon Murwakala memiliki karakter yang sedikit berbeda dengan pertunjukan wayang biasa. Perbedaan itu terletak pada unsur-unsur gending pendukung yang erat kaitannya dengan maksud tertentu, misalnya untuk mendukung adegan-adegan yang sifatnya mistis seperti adegan ki dalang Kandhabuwana mendalang dan dalam pembacaan mantra ruwatan, maka dipilihlah gending-gending khusus. Bahkan dari data yang terkumpul diketahui bahwa dominasi bentuk gending *Ayak-ayak Thutur Slendro Pathet Sanga* sejak adegan pertama sampai akhir kurang lebih mencapai 80 %. Hal ini menjadi tidak lazim dalam pertunjukan wayang kulit purwa di luar lakon ruwatan Murwakala, sebab setiap lakon wayang dalam pementasannya dapat dipastikan selalu terbingkai dalam rentang 3 *pathet* yaitu *Pathet Nem*, *Sanga* dan *Manyura*. Masalah ini kiranya perlu diberikan penjelasan untuk

mendapatkan gambaran tentang relasi estetik antara bentuk dan isi musik gamelan gending iringan wayang Murwakala dengan aspek etika dan estetika Jawa.

Pemikiran estetika musik gamelan secara umum pernah disampaikan oleh tokoh pendidikan yang sangat berwibawa yaitu Ki Hadjardewantara, yang mengatakan bahwa salah satu model pembelajaran yang mengedepankan kepekaan rasa adalah lewat seni tradisi gending gamelan. Pelajaran gending tidak hanya diperlukan sebagai sarana pengetahuan intuitif dan ketrampilan memainkan gending gamelan belaka, namun ternyata juga penting untuk membangkitkan hidup kebatinan, sebab gending gamelan mampu menuntun pikiran manusia kearah rasa keindahan yang berirama *rhythmisch gevoel* dan menghidupkan rasa keindahan *aesthetisch gevoel* serta mengheningkan rasa kesusilaan *ethisch gevoel* (Sumarsam, 2003:168-169). Relasi antara gending-gending musik gamelan dengan konsep etika dan estetika Jawa berdasarkan ungkapan Ki Hadjardewantara, merupakan salah satu pengejawantahan kehidupan keseharian masyarakat Jawa yang dapat diketahui lewat sikap, perilaku, dan cara berinteraksi antarmasyarakat. Sebagai gambaran misalnya, bahwa dalam etika memainkan instrument ricikan musik gamelan, seluruh pemainnya duduk bersila tidak seorang pun sambil berdiri. Duduk bersila dalam pandangan orang Jawa adalah sikap duduk menghormat kepada orang lain yang ada di depannya, hampir pasti orang dalam sikap ini menunjukkan penghormatan penuh termasuk pandangan mata orang duduk bersila secara otomatis akan memandang ke arah bawah demikian pula dengan muka dan kepalanya tentu akan mengikutinya dengan cara menunduk, hal ini tanpa disadari sikap seperti ini berjalan mengalir demikian saja, dan sungguh luar biasa menghasilkan sikap hormat yang luar biasa penuh sopan santun, sehingga dengan demikian menabuh atau memainkan musik gamelan pun sesungguhnya merupakan pembelajaran budi pekerti dalam rangka menjalin relasi horizontal antarmanusia yang lebih baik. Cara berpakaian pemain gamelan pun pakaian tradisional yang disebut *kejawen*, berkain, baju *surjan* serta mengenakan penutup kepala yang disebut *udeng* atau *iket*. Cara berpakaian seperti itu adalah sebagai pembentuk karakter si pemakainya agar selalu bergerak penuh perhitungan tidak tergesa-gesa dan terkesan lamban. namun sesungguhnya sikap seperti itu merupakan suatu pengambilan tindakan yang penuh perhitungan agar tepat dalam memutuskan sesuatu, perwujudannya secara anatomis karakter pakaian kejawen akan membatasi gerak fisik fleksibilitas orang yang memakainya. Misalnya, perubahan posisi seseorang yang tengah duduk, kemudian beranjak berdiri akan melangkahkan kakinya, pastilah orang tersebut sejenak membetulkan bagian kain yang dikenakannya yang disebut *wiron*, dalam melangkahkan kaki harus memperhatikan langkah dan posisi tangan memegang *wiron*. Hal ini kelihatannya hanya masalah kecil atau sepele tetapi bagaimanapun pula mampu menunjukkan sikap orang yang bersangkutan terkesan halus dalam tanda petik karena sesungguhnya watak manusia tidak seluruhnya dilihat dari cara berpakaian, duduk serta cara berjalanya.

Aspek Estetika Musik Gamelan *Gending Tludur*

Berikut adalah notasi musik gamelan Ayak-ayak Tludur dan Playon Tludur Slendro Pathet Sanga:

- A. 1 2 3 . 3 2 1 . 1 2 3 . 3 2 1 .
6 6 . . 6 6 5 6 5 3 . . 5 6 7 .
7 7 6 7 5 . . . 2 3 5 . 6 5 . .
3 . 6 . 5 . 3 . 2 . 1 . 2 . 1
- B. 2 1 2 1 **6 6 5 6** 5 3 5 3 2 1 2 1
5 6 7 6 5 3 2 1 5 6 7 6 5 3 2 3
6 5 3 2 3 2 1 6 6 6 7 6 5 3 2 3
6 5 2 1 3 2 1 6 2 1 6 5 6 5 6 5 - **6 6 5 6**

Pemikiran mitos dalam budaya Jawa sesungguhnya adalah sistem orde kedua yang secara semiologis berganti-ganti bentuk dan maknanya. Mitos harus dipelajari melalui bahasa dan faktor-faktor kebahasaan yang menyertainya karena mitos merupakan narasi walaupun dalam banyak hal mitos berbentuk visual tetapi tetaplah ada narasi yang menceritakan visual yang bersangkutan. Mitos tidak mewakili fakta melainkan sejarah manusia yang melalui motif, niat dan analogi. Mitos mengandung *duplicity* artinya isi kadang menjurus pula ke arah makna. Oleh karena itu, *mutiplicity* makna dari pembacaan mitos sangat dimungkinkan. Menurut Barthes, mitos adalah *metalangue*, narasi yang diceritakan dalam satu narasi, seperti kisah Seribu Satu Malam (Barthes, 1957: 35). Mitos berbeda dari jenis penanda lainnya. Mitos tidak akan pernah sewenang-wenang bermakna homologis dan monolitis, dalam mitos, makna dapat muncul dari berbagai pembacaan tergantung pada motif, niat dan analogi yang menyertainya. Berbeda dengan penanda lain, mitos tidak menyembunyikan apa pun. Sebaliknya, mitos berinfleksi atau mengubah gambar tertentu atau tanda-tanda untuk membawa makna tertentu. Bagi Barthes sangat penting untuk diketahui bahwa apabila mitos dianalisis lewat semiologi oleh ahli semiotika, maka yang muncul adalah makna mitos itu sendiri tetapi tidak disertai kepentingan atau agenda atau ideologi terselubung yang mungkin muncul dari mitos tersebut. Selain itu, apabila mitos dianalisis secara semiologis, maka mitos tidak pula memasukkan pembaca dalam cara mereka memaknai mitos. Oleh karena itu, mitos dalam pandangan Roland Barthes tidak hanya dibaca secara denotatif tetapi juga dibaca berdasarkan konotatifnya, barulah meningkat pada tataran ketiga dengan cara menarasikan mitos melalui kode-kode yang melingkupi kehadirannya dalam wadah budaya tertentu.

Dominasi musik gamelan *Gending Thludur* dalam ruwatan Murwakala, secara mitos berdasarkan pemikiran di atas, memang digambarkan sebagai system pemaknaan ala Barthers, yaitu bahwa terjadi nilai tawar-menawar yang sangat fleksibel antara wadah dan isi sebuah karya seni dalam rangka pembongkaran system tanda kancas semiologinya. Prinsip dengan sendirinya penarasian gending-gending musik gamelan secara umum dapat dilakukan berdasarkan konsep wadah dan isi. Perkembangan selanjutnya dilakukan pengkajian semiologi tradisional yang menyangkut masalah struktur, unsur, motif dan pemaknaan secara menyeluruh.

Konsep estetik *Gending Thludur* dalam Ruwatan Murwakala sesungguhnya masih terkait dengan aspek mitos, yaitu bahwa dominasi gending tertentu dalam keperluan ruwatan dibutuhkan untuk membawa suasana ke dalam nuansa mistis. Artinya bahwa *Gending Thludur* ditengarai memiliki spesifikasi karakter yang berkaitan dengan hal-hal mistis seperti penghantar pembacaan doa ruwatan. Sifat yang lainnya adalah dari segi bentuk gending yang pendek yaitu jenis *ayak-ayakan*, gending yang pendek akan memudahkan terjadinya reduplikasi atau pengulangan-pengulangan yang mengiringi pembacaan doa yang dilakukan oleh dalang. Banyaknya pengulangan dipandang memiliki kekuatan mistis sehingga mampu mempengaruhi proses konsentrasi dalam pencapaian doa baik langsung oleh dalang maupun seluruh orang yang berkepentingan dalam acara tersebut. Suasana pembacaan doa mantra dengan iringan *Gending Thludur* nuansa mistis benar-benar membawa suasana konsentrasi penuh dalam berdoa untuk memohon perlindungan dan kebebasan kepada Tuhan Yang Mahha Esa agar sama sekali terhindar dari kutukan Batara Kala.

Pembawaan *Gending Thludur* dari segi wilayah nada musik gamelannya adalah nada 1 disebut *barang* dan nada 5 atau *lima* tergolong wilayah *Pathet Sanga*. Dua wilayah nada inilah yang menjadi titik pengambilan susunan gendingnya yang menuntun dan melahirkan nuansa suara berat. Suara berat tepat dan lazim digunakan untuk melantunkan doa-doa dan pembacaan mantra dalam ruwatan. Kekuatan nada satu dan lima ternyata memiliki kekuatan dengan simbolisasi konsep *keblat papat lima pancer* dalam pemikiran kosmologi Jawa sebagaimana disampaikan oleh Sumukti (2005: 84-95). Sampai sekarang satuan lima bersifat kosmik ternyata

masih merupakan hal yang penting dalam tata cara berpikir orang Jawa. Pola itu misalnya dapat dilihat dari konsep *kadang papat lima pancer* 'saudara empat lima pusatnya' sebagai konsep kosmik *jagad cilik* 'jagad kecil'. Manusia yang dilahirkan di dunia ini dari perspektif budaya Jawa, telah dibarengi dengan ke empat sudaranya, yang disebut tembuni atau ari-ari, tali pusat atau pusar dan air ketuban dianggap sebagai kakak dari bayi yang tengah lahir itu, sehingga sering disebut sebagai *kakang kawah adi ari-ari* 'kakak kawah adik ari-ari'. Kebiasaan orang Jawa suka menyimpan tali pusat bayi yang bersangkutan tetuntunya setelah dalam keadaan kering, kelak jika sekali waktu anak yang bersangkutan menderita sakit, maka tali pusat itu dapat dipergunakan sebagai obat sakit misalnya sakit panas. Sa mpai saat ini hal ini masih dipercaya bahwa setiap bayi punya empat saudara, dan dengan badannya sehingga diyakini bahwa setiap manusia Jawa setidaknya, dilahirkan di dunia dengan satuan lima.

Warna lagu adalah lantunan bunyi suara yang keluar dari mulut dalang berdasarkan nada tertentu. Seperti telah disebutkan di atas bahwa berdasarna rentang nada yang dipergunakan dalam Gending Tlutur adalah wilayah nada 1 atau barang dan lima, demikian halnya dalam lantunan suara dalang berkisar antara nada tersebut yang dibawakan dengan *minir*. Suara *minir* dalam ilmu music disajikan dengan melukan kres terhadap nada yang bersangkutan, sehingga harga nada itu menjadi hanya setengah saja. Lantunan suara dalang dalam pembawaan sulukan, pembacaan mantra, dan tembang sindenan pun dilakukan dengan cara yang sama. Pembawaan seperti ini ternyata mampu memepengaruhi rasa esteteik bagi pelaku maupun pendengarnya kearah hal-hal reflektif dan masa lalu, dalam bahasa Jawa disebut *nlangut*, suasana seperti ini akan membawa manusia ke alam masa silam serta merenung kembali berbagai tindakan dan perilaku yang pernah dilakukannnya. Terutama yang terkait dengan keberadaan anak-anak yang dianggap sukerta. Sesungguhnya seperti apakah awal mula keberadaan manusia itu di muka bumi ini. Penyampaian suara *minir* sekaligus membawa suasana kearah yang agung dan hening sesuai sebagai penghantar memanjatkan doa untuk memohon keselamatan dunia dan akhirat kepada Tuhan Yang Maha Esa.

Dimensi Etis Musik Iringan Ruwatan

Telah dipaparkan pada bagian yang terdahulu bahwa lantunan sulukan wayang, pembacaan mantra, doa, dan tembang wayang memiliki dimensi etis sekaligus berkaitan dengan dimensi estetis, sehingga keduanya menyatu atau mengada di dalam setiap pembawaan nuansa *gending Tlutur* yang bertumpu pada nada-nada *minir*. Sebenarnya jika ditinjau dari segi etika, dapat diketahui bahwa hal tersebut sebagai suatu pemikiran yang beorientasi bagi manusia untuk menjawab pertanyaan yang sangat mendasar, yaitu bagaimana manusia harus hidup dan bertindak. Manusia berusaha dan bertindak berdasarkan kemampuan serta pengalaman yang ada pada setiap individu, sehingga berbagai hal yang terjadi pun akan sangat bergantung pada kadar kedewasaan dan kecerdasan seseorang dalam mengupayakan hidupnya ke arah yang lebih baik. Oleh sebab itulah kadang kala hal ini dihubungkan dengan ajaran-ajaran moral, yaitu berupa sikap dan perilaku manusia untuk menjalani kehidupan, sehingga ranah etika itu adalah cara berpikir secara kritis dan mendasar tentang ajaran-ajaran moral. Segi etis lantunan suara dalang itu berupa tuturan-tuturan, nasehat-nasehat, dan wejangan-wejangan dari para pemikir terdahulu, yang dituangkan ke dalam bentuk syair puisi tembang berwujud mantra. Oleh karena itulah tidak semua unsur etis segera itu dapat dimengerti oleh masyarakat penikmat, penonton, penghayat dan bahkan para praktisi seni pedalangan itu sendiri. Pemahaman dan studi masalah-masalah itu menjadi penting untuk diberikan pencerahan, agar berbagai ajaran etika moral itu sampai kepada khalayak yang lebih luas. Sikap berkontemplasi lewat upacara ritual ruwatan sesungguhnya adalah wujud pasrah dan berserah diri manusia kepada sang kekuatan pusat Dzat Estetik yang abadi Tuhan Yang Maha Kuasa. Sikap-sikap itu dicerminkan

lewat berbagai tokoh wayang, dialog wayang, tembang dan seterusnya.

Contohnya adalah pada perjalanan setiap lakon wayang yang selalu bertumpu pada pola pembagian *pathet*. Pertama pada tataran *pathet Nem* maka berbagai nuansa riang gembira dimunculkan lewat gending-gending iringan wayang. Kedua, *madya* atau pertengahan ditandai dengan gending-gending *Pathet Sanga*. Ketiga adalah *wasana* 'akhir'. Pada bagian menjelang akhir pertunjukan wayang dalang memasuki tataran *Pathet Manyura*. *Manyura* adalah nama lain dari burung merak yang dikonotasikan sebagai kata mendekat. Yaitu bahwa perjalanan manusia hampir sampai pada tempat yang menjadi tujuan perjalanan hidupnya. Bagian *Pathet Manyura* diibaratkan manusia telah sampai pada tingkatan perkembangan kematangan jiwa. Ksatria utama telah masuk sepenuhnya telah mengalami ketenangan dan kemampuan dalam mengendalikan segala hal keinginannya. Tidak lagi diliputi oleh hawa nafsu, sebaliknya telah mampu mengendalikan hawa nafsunya demi mencapai kesempurnaan hidupnya. Pada akhirnya ksatria utama mampu mengalahkan kejahatan, sehingga tujuan demi kebaikan dunia atau *memayu hayuning bawana* dapat terlaksana. Setelah perang dimenangkan oleh pihak kebaikan dengan dalam ke *Pathet Galong*, yaitu bagian akhir dari rangkaian *Pathet Manyura* maka segeralah diakhiri dengan tarian yang disebut *tayungan*. Tari *tayungan* dilakukan oleh tokoh-tokoh keturunan Batara Bayu, misalnya Anoman dalam kisah-kisah *Ramayana*, dan Bima Sena dalam cerita *Mahabarata*. Batara Bayu adalah dewa angin yaitu lambang kehidupan dan kekuatan. Dalam berbagai suku bangsa tarian kemenangan juga dilakukan pada akhir kemenangan dalam peperangan. Tarian ini sebagai tarian kemenangan sekaligus menjelaskan bahwa dalam kehidupan manusia akan berakhir dengan kematian. Makna tarian ini melambangkan bahwa dalam kehidupan dan kemenangan ini suatu saat akan diakhiri dengan kematian.

Uraian di atas tampak bahwa dimensi etis dalam ruwatan Murwakala tidak dapat dikatakan bersifat hitam putih, namun bersifat pluralitas moral yang ditunjukkan oleh tipologis tokoh-tokohnya, walaupun hanya ditunjukkan lewat tanda-tanda atau lambang secara semiologis tradisional. Konteks lakon serta tokoh yang ditampilkan di atas kelir menunjukkan kompleksitas situasi dan kondisi yang harus dicapai secara maksimal oleh dalang. Lambang tokoh baik dan jahat yang digambarkan misalnya tokoh Kala dengan kelompok Ki dalang *Kandhabuwana*, merupakan dualisme komplementer yang saling melengkapi dan berkesinambungan. Tanpa kehadiran tokoh jahat maka tokoh baik pun tidak akan tampak aspek kebaikannya demikian sebaliknya.

Kesimpulan

Konsep estetik musik gamelan iringan ruwatan merupakan jalinan antara bentuk dan isi, tertian dalam relasi harmonisasi unsur-unsur bunyi musik gamelan sebagai aransemen iringan pertunjukan lakon wayang. Bentuk menyangkut tentang fisik gending-gending iringan wayang, misalnya bentuk *lancaran*, *ladrang*, *ketawang*, *ayak-ayakan*, *playon*, dan sebagainya, sedangkan isi adalah jenis-jenis penuangan ide yang dikisahkan dan sistem penotasian gending tertentu yang menyangkut persoalan teknis, misalnya gending *Ladrang Remeng Slendro Pathet Nem*, *Ketawang Subakastawa Slendro Pathet Sanga*, *Lancaran Blindri Slendro Pathet Sanga*, *Gending Kutut Manggung Slendro Pathet Manyura*, dan sebagainya

Dimensi etis musik gamelan iringan Ruwatan Murwakala ditandai dengan adanya lantunan sulukan wayang, pembacaan mantra, doa, dan tembang wayang yang memiliki dimensi etis, sekaligus berkaitan dengan dimensi estetis, sehingga keduanya menyatu atau mengada di dalam setiap pembawaan nuansa *gending Tlutur* yang bertumpu pada nada-nada *minir*.

Tinjauan dari segi etika, dapat diketahui dari pemikiran yang beorientasi pada diri manusia untuk menjawab pertanyaan yang sangat mendasar, yaitu bagaimana manusia harus hidup dan bertindak. Oleh sebab itulah dimensi etis dalam musik iringan ruwatan tidak dapat dikatakan

bersifat hitam putih, namun bersifat pluralitas moral yang ditunjukkan oleh tipologis tokoh-tokohnya, yang ditunjukkan lewat tanda-tanda atau lambang secara semiologis tradisional.

Daftar Pustaka

Barthes, R. 1957. *Mythologies*. New York: Noonday Press.

Kasidi, 2004, *Teori Estetika untuk Seni Pedalangan*. Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta

Subalidinata, *Ruwatan Sukerta dalam Kesastraan Jawa*. Yogyakarta: Javanologi, 1986.

Sumarsam, 2003. *Interaksi dan Perkembangan Musikal di Jawa*, Yogyakarta: Penerbit Pustaka Pelajar

BAGIAN KETUJUH
MUSIK DAN NASIONALISME

Ekspresi Analogis Nasionalisme Béla Bartók pada Karya-Karya Mang Koko

Pola Martiana

297

Penulis adalah seorang guru (musik) dan sekaligus juga bergerak dalam dunia penciptaan musik, maka untuk Pak Victor, penulis tuliskan sebuah tulisan yang banyak berhubungan dengan komponis/penulis lagu, dan pekerjaan rumah (PR) yang diberikan oleh keduanya dalam rangka kemajuan bangsanya. Semua itu mengingatkan penulis pada Pak Victor sebagai seorang pendidik yang berpengaruh besar terhadap penulis. Tulisan ini sebagian besarnya merupakan hasil pengolahan atas disertasi penulis yang berjudul “Tekstur Musik Mang Koko Sebagai Bentuk Kreativitas Adaptasi Budaya” yang dipertahankan di depan sidang penguji pada tanggal 10 April 2018, di Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Padjadjaran. Di dalam tulisan ini tidak banyak ditemukan sumber-sumber pengutipan yang penulis lakukan. Untuk mendapatkan sumber pengutipan yang lengkap, penulis mempersilakan pembaca untuk membacanya secara langsung di dalam disertasi penulis yang dengan topik ini.

Ritornello

Disadari atau pun tidak, musik Eropa Timur masa kini sesungguhnya merupakan warisan dari komponis besar Béla Bartók (1881-1945). Apa yang dilakukan Bartók pada masanya adalah dalam rangka nasionalisme musik yang berakar pada nasionalisme dalam bidang politik. Gerakan nasionalisme di dalam musik mulai muncul pada tahun 1860-an; kemunculannya itu merupakan sebuah bentuk keinginan untuk menunjukkan perlawanan terhadap dominasi kekuatan-kekuatan asing dalam bidang politik. Gerakan yang paling kuat terdapat di Bohemia – sekarang menjadi Republik Czech; pada masa itu daerah Bohemia merupakan bagian dari Kekaisaran Austro-Hongaria. Para komponis menunjukkan jiwa nasionalismenya dengan meminjam lagu-lagu dan folklor tradisional; para komponis dari Eropa Timur yang menonjol saat itu adalah Leoš Janáček (1854-1928), Zoltán Kodály (1882-1967) dan Bartók.

Bartók lahir di sebuah wilayah Hongaria yang di kemudian hari menjadi bagian dari negara Rumania. Pada usia 17 tahun diberi tawaran untuk belajar musik di Konservatori Wina, tetapi ia menolaknya dan justru masuk ke Royal Academy of Music di Budapest. Di Akademi Musik itu, Bartók dikenal sebagai pianis yang brilian; dan di sana pulalah ia berkenalan dengan gerakan nasionalisme yang mengajarkannya dominasi kebudayaan Austro-Jerman.

Bartók merasa memiliki misi untuk memadukan melodi dan ritme musik rakyat bangsanya (Hongaria) dengan musik (serius) yang berkembang saat itu. Ia menyadari bahwa yang disebut dengan musik Hongaria oleh dunia sesungguhnya adalah musik Gypsy yang diromantisasi oleh Franz Liszt, atau lagu-lagu yang dimainkan oleh para musisi kafe. Semua itu sudah tercampur secara kuat oleh musik Austro-Jerman. Menurutny, yang disebut dengan musik Hongaria adalah musik-musik yang ditemukan di kalangan kelas petani.

Ditemani oleh Kodály, dan diperlengkapi dengan sejumlah alat rekam, Bartók melakukan penelitian dan perekaman terhadap musik-musik di pedesaan Hongaria. Selain itu, ia juga menyempatkan diri untuk mengeksplorasi musik-musik dari negara-negara tetangga: Slovakia, Rumania, Bulgaria dan Yugoslavia. Bahkan ia memperluas penyelidikannya ke musik-musik Turki dan Arab. Dari penelitiannya itu, ia banyak menulis mengenai etnomusikologi. Ini adalah sebuah contoh bagaimana kreativitas musikal bersinergi dengan kemampuan meneliti secara ilmiah.

Walaupun dikenal sebagai pianis yang “jempolan”, tetapi karya-karya komposisinya sulit diterima oleh publik. Alasannya: publik sudah terlalu dibentuk oleh selera musik Jerman. Pada tahun 1911, bersama dengan Kodály, Bartók membentuk the New Hungarian Musical Association. Sayangnya, proyek ini dikalahkan oleh apatisme publik dan serangan kritik. Dalam situasi demikian, Bartók sempat menyerah, dan bahkan ia sampai beberapa saat berhenti mengubah musik. Setelah Hongaria memerdekakan diri dari Austria, angin berubah arah; musik Bartók mulai diterima oleh masyarakatnya. Walaupun demikian tetap saja namanya kurang besar di negaranya sendiri – malahan ia lebih dikenal di luar negaranya! Ketika Hitler berkuasa (di Jerman), ia berbicara keras menolak Hitler, dan bahkan ia memprotes keras ketika musiknya dimainkan oleh radio di Berlin. Ketika Jerman kemudian menyerbu Hongaria, ia harus mengasingkan diri ke Amerika Serikat (1940). Di Amerika Serikat ia mendapat gelar Doktor Kehormatan dari Universitas Columbia; di sana ia memiliki tugas untuk melakukan penelitian folklor; satu hal: ia tidak pernah mau mengajar komposisi musik!

Gaya musik Bartók memang dibangun dari hal-hal yang “berbau” Eropa Timur, tetapi ia sangat terikat pada keindahan dan logika bentuk musik. Menurutny, studi atas folklor Hongaria menyebabkan ia bisa melepaskan diri dari “tirani” tangga nada mayor dan minor; bunyi musik rakyat Hongaria muncul dalam banyaknya interval-interval 2, 4 dan 7. Ia membangun akornya bukan dari interval 3, melainkan dari interval 4; selain itu, ia juga menyukai *cluster chords* – dikatakan bahwa Bartók adalah ahli “*percussive dissonance*”. Karyanya, *Allegro Barbaro* (1911), menunjukkan bagaimana penggunaan *hammer-blow treatment of astringent chords* – sesuatu yang mendahului *The Rite of Spring* (karya Igor Stravinsky) yang muncul dua tahun kemudian, pada tahun 1913.

Bartók memang mengagumi teknik komposisi Schoenberg, tetapi ia tidak pernah meninggalkan tonalitas. Kesukaannya pada penggunaan *pedal points* dan *drone bass*, suatu ciri dari musik petani, menyatukan harmoni; kedua teknik tadi menekankan karakter musik yang tonal – walaupun memang penggunaan tangga nada dan modus yang bebas menyulitkan pendengar untuk mengatakan musiknya sebagai bertangga nada yang tertentu dan pasti. Yang pasti, Bartók juga seorang ahli ritme. Dengan vokabularinya yang luas atas musik Eropa Timur, ia membangun musiknya dengan format ritme yang asimetris. Ia suka menggunakan nada yang diulang-ulang dan pasase yang didasari oleh pola yang berganti-ganti: birama 3 bergantian dengan birama 2, pola ketukan 5 bergantian dengan pola ketukan 3, dst. Semua ini adalah gaya tarian rakyat Bulgaria.

Catatan terakhir tentang Bartók adalah bahwa ia menjadi contoh bagaimana komponis musik modern mengolah piano sebagai alat musik yang perkusif. Hal ini ditemukan di dalam *Allegro Barbaro* (1911), misalnya. Selain itu, seperti halnya para komponis Romantik, Bartók banyak mengubah musik dalam bentuk musik “miniatur”. Contoh yang paling terkemuka adalah *Mikrokosmos* (1926-1937).

Interlude

Mengapa harus berbicara mengenai Bartók? Apa relevansi pembicaraan mengenai Bartók dengan topik tulisan ini?

Sebagai sebuah “*ritornello*”, pembicaraan mengenai Bartók memang bukan menjadi tujuan tulisan ini. Paparan mengenai Bartók, bagi penulis adalah sebuah model mengenai seorang komponis yang berhasil-guna bagi kemajuan bangsanya.

Di Indonesia, sesungguhnya kita bisa menemukan penulis lagu (*sic!*) yang nyaris berhasil-guna bagi bangsanya seperti halnya komponis Bartók. Penulis lagu itu adalah Koko “Mang Koko” Koswara.

Primary Theme

Musik Mang Koko

Kelompok jenaka Sunda *Kanca Indihiang* dari Mang Koko tidak seperti halnya grup-grup jenaka Sunda lainnya. Gaya iringan kecapinya sangat khas, gaya petikannya menyesuaikan diri dengan lagu yang diiringinya. Gaya *wanda anyar*-nya sudah dimulai pada musik dari kelompok ini. Dimulai dari lagu-lagu jenaka Sunda *Kanca Indihiang* ini, Mang Koko terus menciptakan lagu-lagu *kawih* lainnya berikut aransemenya. Dalam lagu-lagu tersebut terdapat kekhasan yang menjadi ciri atau identitas dirinya, yaitu (Hermawan 1980: 87):

- a. Setiap lagu memiliki aransemenya masing-masing
- b. Setiap lagu memiliki *rumpaka*-nya masing-masing
- c. Lagu-lagu itu pada umumnya menggunakan pola yang bebas
- d. Tidak seperti pada lagu-lagu tradisi, pembawaan lagu-lagu itu terikat oleh notasi yang ada.

Lagu-lagu Mang Koko dengan ciri-ciri seperti di atas, dikenal dengan sebutan *wanda anyar*. Label "*wanda anyar*" ini yang kemudian mewarnai karya-karya Mang Koko berikutnya. Ciri khas yang paling menonjol dari karya-karya *wanda anyar* ini, baik di dalam *kacapi* (lagu-lagu dengan iringan kacapi), maupun di dalam *gending gamelan* (lagu-lagu dengan iringan gamelan) adalah motif tabuhannya. Aransemen disesuaikan dengan lagu, yang berakibat pada terciptanya hubungan yang melodis antara aransemen (bagian instrumental sebelum lagu) dengan lagu (vokal). Pendengar sudah dapat menduga lagu apa yang akan dibawakan hanya dengan mendengar bagian aransemenya.

Motif tabuhan *wanda anyar* ini sangat berbeda dengan motif tabuhan tradisi konvensional pada saat itu. Gaya tabuhan *wanda anyar* Mang Koko sangat besar pengaruhnya terhadap perkembangan karawitan Sunda, baik itu lagu-lagu dengan iringan kacapi maupun dengan iringan gamelan. Pengaruhnya terutama tampak dalam perkembangan gamelan degung. Para seniman generasi berikutnya terpengaruh dengan kreativitas itu sehingga terpacu untuk menciptakan lagu-lagu *kawih* lengkap dengan aransemenya. Karya-karya baru itu dikenal dengan sebutan degung kreasi baru atau *degung kawih*.

Wanda Anyar

Setelah kemerdekaan pada tahun 1945, kehidupan seni karawitan di Jawa Barat mulai bangkit kembali. Masa ini disebut juga dengan "Jaman Kesenian Nasional". Pada tahun-tahun antara 1920-an dan 1950-an, muncul tokoh-tokoh karawitan yang karya-karyanya sangat menonjol. Dua tokoh yang melahirkan karya-karya karawitan monumental adalah Raden Machyar Angga Koesoemadinata (RMAK) dan Koko "Mang Koko" Koswara. RMAK melahirkan sejumlah teori dan istilah-istilah karawitan Sunda.

Munculnya *wanda anyar* ini sebagai upaya dari Mang Koko untuk mensejajarkan diri dengan kualitas musik yang datang dari Barat, baik secara performa maupun wilayah musikalitasnya. Pada intinya, mempertemukan dua wilayah penciptaan musik yaitu antara musik Timur (tradisi musik Sunda)) dan musik Barat.

Pada awal kelahirannya, karya karawitan hasil kreativitas Mang Koko dianggap sebagai karya yang "otonom". Dalam karya-karyanya itu ia memasukkan unsur aransemen musik Barat di dalam lagu-lagu yang diciptakannya. Setiap aransemen lagu yang dibuat tidak dapat dipakai lagi oleh lagu yang lain, sehingga masing-masing lagu ada aransemenya. Karya *wanda anyar* Mang Koko pernah mendapat julukan "gamelan Beatle" karena orang banyak menemukan kesamaan dengan musik the Beatles yang sangat populer di Indonesia sekitar tahun 1960-an.

Lagu-lagu *wanda anyar* menjadi populer; pada masa ini, penggarapan kacapi serta gamelan lebih dominan diwarnai oleh konsep *wanda anyar*. Ketika konsep *wanda anyar* diterima masyarakat luas, hal itu sangat berdampak terhadap seni pertunjukan yang telah ada di Jawa

Barat. Misalnya, ketika muncul bentuk sajian baru yang disebut *jaipongan*, iringan tari jaipong menggunakan pola-pola dinamika yang ada pada konsep gamelan *wanda anyar*.

Layeutan Swara

Lagu satu suara menjadi dua suara atau lebih (yang dalam karawitan Sunda sebelumnya tidak ada), dipengaruhi oleh sistem harmoni Barat. RMAK, yang juga pernah belajar musik Barat, pernah menulis tentang *Rempak Sekar*, yaitu lagu yang dinyanyikan beberapa orang secara bersamaan. Salah satu jenis *Rempak Sekar* ini, ada yang disajikan dalam dua suara. Jadi, RMAK telah berpikir ke arah itu, hanya saja belum terealisasi dengan baik (Ruswandi 2007: 57). Mang Koko membuat lagu vokal Sunda dua suara atau lebih, disebutnya dengan istilah *layeutan swara* (Ruswandi 2007: 58).

Dalam bahasa Sunda “*layeutan*” berasal dari kata “*layeut*” yang diakhiri akhiran “*an*”. Artinya sama dengan harmonis (selaras)” atau “bersatu”. Dengan demikian *layeutan swara* yang dimaksudkan oleh Mang Koko adalah perpaduan dua suara atau lebih yang harmonis dalam lagu yang sama. Contoh nantinya akan tampak bagaimana eksplorasi Mang Koko dalam lagu “Rd. Dewi Sartika” berupa susunan suara II dan suara III dengan teori *kempyung* (semacam akor di dalam musik Barat) (Ruswandi 2007: 60). Mang Koko ternyata begitu kuat dipengaruhi oleh teori musik Barat. Pada umumnya musik populer yang berasal dari lagu tradisional hanya mengolah apa yang terdapat di dalam musik Barat dari sisi permukaan saja. Di sini Mang Koko mengolah musiknya berdasarkan sesuatu yang justru merupakan hakekat di dalam musik Barat, yaitu dari segi harmoni dan teksturnya.

Dalam penciptaan musik *layeutan swara*, Mang Koko menggunakan tujuh teknik komposisi musik polifonis yang biasa ditemukan di dalam musik Barat. Hal terpenting dari penggunaan teknik komposisi ini adalah bahwa Mang Koko menggunakan teknik-teknik komposisi itu adalah dalam rangka mengolah materi nada yang biasa ditemukan di dalam musik dari budaya Sunda. Materi nada yang digunakan di dalam *layeutan swara*-nya terlihat dari tabel 1.

Tabel 1 tersebut menegaskan apa yang menjadi kreativitas Mang Koko di dalam *layeutan swara*. Mang Koko mengolah materi Sunda dalam bentuk nada-nada menjadi karya cipta musik Sunda yang “baru”, *layeutan swara*, dengan menggunakan kerangka pikir teknik komposisi Barat. Artinya, Mang Koko melakukan inkulturasi, yaitu mengawinkan budaya musik Barat dan Timur.

Apa yang dilakukannya tidaklah sekadar dalam bentuk “permukaan” semata. Mang Koko menggunakan kerangka pikir yang justru menjadi awal dari perkembangan musik Barat, yaitu musik polifonis, dan materi dasar di dalam musik Sunda, yaitu nada-nadanya. Dengan demikian, apa yang dilakukannya justru menyentuh hal yang mendasar di dalam musik dari kedua budaya.

Teknik Komposisi di dalam *Layeutan Swara*

Semua karya *layeutan swara* karya Mang Koko dapat ditemukan di dalam buku *Layeutan Swara* (Koko, t.t.). Di dalam buku tersebut ditemukan 48 karya *layeutan swara* dengan lirik lengkap, serta diberi keterangan mengenai tanggana apa yang harus digunakan. Penulis tidak membicarakan permasalahan lirik atau pun tanggana yang digunakannya; penulis berusaha memahami kreativitas Mang Koko dari sisi pengolahan teknik komposisinya yang bersifat polifonis. Dari 48 karya tersebut, penulis menemukan ada tujuh teknik komposisi polifonis yang digunakan dan telah dirangkum dalam tabel 2.

Walaupun tertulis jelas dalam notasi balok, tetapi ada yang tidak tampak dari penulisan itu, yaitu bunyinya; bunyi *layeutan swara* yang sesungguhnya ada dalam laras pelog (Koko t.t.: 58-59). Hal ini menegaskan apa yang menjadi kreativitas Mang Koko dalam *layeutan swara*.

| No. | Judul Lagu | Laras dan Surupan |
|-----|----------------------------|-----------------------------|
| 1. | Bungur Mumunggang Priangan | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 2. | Kamuning | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 3. | Sunda Jaya | Madenda/ 4 = P (5 = G) |
| 4. | Rampak Karya | Madenda/ 4 = P (5 = G) |
| 5. | Konperensi A.A. | Degung Mataram (srp: 3 = T) |
| 6. | Lalaki Pajajaran | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 7. | Situ Aksan | Madenda/ 4 = P (5 = L) |
| 8. | Pohon Beringin Pengayoman | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 9. | Kukupu | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 10. | Beca | Madenda/ 4 = T (5 = L) |
| 11. | Bali Geusan Ngajadi | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 12. | Balebat | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 13. | Bulan Dagoan | Degung Mataram (srp: 3 = T) |
| 14. | Hidup Baru | Degung Mataram (srp: 3 = T) |
| 15. | Tanah Pasundan | Madenda/ 4 = T |
| 16. | Leungiteun | Madenda/ 4 = P (5 = S) |
| 17. | Katumbiri | Salendro/ 1 = T |
| 18. | Ieu Dada Kula | Mataram/ 3 = T |
| 19. | Pajajaran Boga Langit | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 20. | Bangbung Ranggaek | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 21. | Sapu Nyere Pegat Simpay | Madenda/ 4 = T |
| 22. | Dikantun Tugas | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 23. | Lemah Cai | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 24. | Rd. Dewi Sartika | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 25. | Sekar Catur | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 26. | Salam Manis | Mataram/ 3 = T |
| 27. | Dengkleung | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 28. | Paku Sarakan | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 29. | Pasundan Eksiganda | Madenda/ 4 = T (5 = L) |
| 30. | Karatagan Pahlawan | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 31. | Siliwangi Jaya | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 32. | Citraresmi | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 33. | Girimis Kasorenakeun | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 34. | Kembang Impian | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 35. | Patali-Marga (Lalu-lintas) | Madenda/ 4 = T |
| 36. | Imut Malati | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 37. | Neangan | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| 38. | Angin Burit | Madenda/ 4 = G |
| 39. | Ganti Taun | Madenda/ 4 = P (5 = G) |
| 40. | Rayak-rayak | Madenda/ 4 = T (5 = L) |
| 41. | Pecat Sawed | Pelog atau Degung |
| 42. | Kulu-kulu Kombinasi | Pelog atau Degung |
| 43. | Mikangen Tengtreng | Madenda/ 4 = T (5 = L) |
| 44. | Pangungsi Balik | Salendro/ 1 = T |
| 45. | Warung Pojok | Madenda/ 4 = G (2 = L) |
| 46. | Badminton | Madenda/ 4 = T |
| 47. | Ajilu | Madenda/ 4 = T (5 = L) |
| 48. | Hamdan (Puji) | Pelog atau Degung/ 1 = T |
| | | Madenda/ 4 = T |

Tabel 1.
Daftar *layeutan swara* dan
laras/surupannya
(Koko t.t.: 58-59)

| No. | Teknik | Keterangan |
|-----|--------|---|
| 1. | I | Pendobelan + “ <i>fill</i> ” |
| 2. | II | Pendobelan (secara bergantian pada suara-suara yang berbeda) |
| 3. | III | Suara utama yang terus bergantian |
| 4. | IV | Kanon |
| 5. | V | “ <i>Poliphonic proper</i> ”: suara-suara yang satu sama lain bersifat independen |
| 6. | VI | Gabungan antara kanon dan pendobelan |
| 7. | VII | Isoritmis |

Tabel 2.
Daftar penerapan teknik
komposisi polifonis

Mang Koko mengolah nada-nada materi Sunda menjadi karya cipta musik Sunda yang “baru”, *layeutan swara*, dengan menggunakan kerangka pikir teknik komposisi Barat.

Memahami sebuah lagu dalam kerangka musik Barat ialah memahami bagaimana lagu itu dibangun dari sejumlah struktur tertentu. Oleh sebab itulah di bawah ini penulis akan memaparkan sejumlah hal sebagai berikut:

"Rd. Dewi Sartika"

♩ = 70

Suara I

Suara II

Suara III

5

8

11

15

1. Struktur Instrumentasi

Musik ini sesungguhnya memiliki melodi utama yang dimainkan oleh suara I saja. Suara II dan III berperan sebagai *fill-in* atau memberi penekanan-penekanan tertentu saja. Melodi utama yang dimaksud dapat dilihat pada gambar berikut:



Melodi utama

Suara II dan III berfungsi menjadi semacam pengiring dengan cara mendobelkan kedua suara tersebut:



Suara II dan III sebagai pengiring di bir. 2-3



Suara II dan III sebagai pengiring di bir. 5-7

Hal menarik yang didapat dari permasalahan instrumentasi ini adalah penggunaan suara-suara yang sifatnya sebagai *fill-in*.



Suara-suara "fill-in" di bir. 6-7

Keterangan:

Suara II (S. II) dan suara III (S. III) bergantian mengisi kekosongan yang dihasilkan oleh melodi di suara I (S. I). Pada bir. 6, S. III yang berfungsi sebagai *fill-in*, sementara pada bir. 7, S. II menjadi *fill-in*.



Suara-suara "fill-in" di bir. 8-9

Keterangan:

S. II dan S. III bergantian mengisi kekosongan yang dihasilkan oleh melodi di S. I. Pada bir. 8, S. II yang berfungsi sebagai *fill-in*, sementara pada bir. 9, S. III yang menjadi *fill-in*. Yang menarik dari contoh ini adalah fungsi *fill-in* yang mereka mainkan adalah bunyi-bunyi dalam ketinggian yang sama: c^3 , d^3 dan e^3 , walaupun dengan ritme yang berbeda.

2. Struktur Bentuk Musik

Layoutan swara “Rd. Dewi Sartika” dibangun dari bentuk musik Barat yang disebut *song form*. Jika dibuat bagannya, strukturnya adalah sebagai berikut:

Kalimat A (bir. 1-9)

Frase a^1 (bir. 1-3)

Frase a^2 (bir. 3-5)

Frase a^3 (bir. 5-7)

Frase a^4 (bir. 7-9)

Kalimat B (bir. 9-17)

Frase b^1 (bir. 9-11)

Frase b^2 (bir. 11-13)

Frase b^3 (bir. 13-15)

Frase b^4 (bir. 15-17)

3. Struktur Harmoni Musik

Ruswandi (2007:60) mengatakan bahwa eksplorasi Mang Koko dalam *layoutan swara* “Rd. Dewi Sartika” berupa susunan suara II dan suara III dengan teori *kempyung* (semacam akor di dalam musik Barat). Mang Koko mengolah musiknya berdasarkan sesuatu yang justru merupakan hakekat di dalam musik Barat, yaitu dari segi harmoni dan teksturnya.

Berikut ini digambarkan susunan nada pokok serta nada *kempyung*-nya menggunakan titi laras da-mi-na-ti-la (1-2-3-4-5) (Sumber: Ruswandi 2007: 58-60):

a. Susunan nada pokok di dalam laras pelog (1-2-3-4-5):



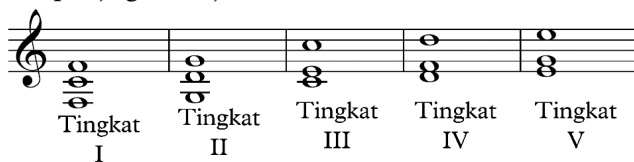
b. Susunan nada kempyung dari masing-masing nada pokok:



Untuk memperoleh nada harmonis lebih dari dua suara, Mang Koko menambahkannya dengan nada oktaf, baik oktaf tinggi maupun oktaf rendah dari setiap *kempyung* yang digunakannya. Contoh (Sumber: Ruswandi 2007: 61):



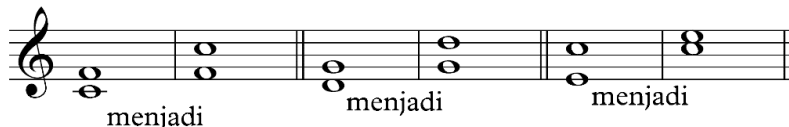
atau dapat juga menjadi:



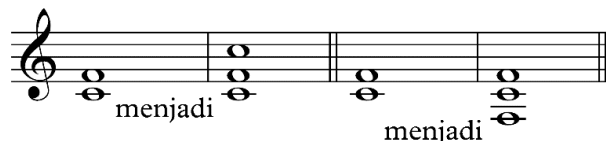
Selain itu, Mang Koko juga menggunakan paduan lain yang berasal dari paduan tiga nada di atas, misalnya (Sumber: Ruswandi 2007: 61):



Selain itu, penggunaan *kempyung* pun bisa terbalik, misalnya:



Atau menambah satu nada dari sebuah *kempyung*, misalnya:



Dalam penyusunan lagu-lagu untuk *layeutan swara*, Mang Koko selalu menghindari perpaduan dua suara atau lebih yang paralel. Hal ini bertujuan untuk mengejar kebutuhan paduan suara estetik secara keseluruhan.

Apa yang dilakukan Mang Koko adalah menggunakan kerangka pikir yang justru menjadi awal dari perkembangan musik Barat, yaitu musik polifonis, dan materi dasar di dalam musik Sunda, yaitu nada-nadanya. Dengan demikian, apa yang dilakukannya justru menyentuh hal yang mendasar di dalam musik dari kedua budaya.

Jalinan Suara (Tekstur)

“Rd. Dewi Sartika” memiliki tekstur polifonis; itulah sebabnya ia masuk dalam kategori *layeutan swara*. Alasannya terlihat dari pergerakan nada-nada sebagai berikut:



Suara II dan III sebagai pengiring di bir. 2-3



Polifoni di bir. 11-14

Secondary Theme

Pekerjaan Rumah Kita:

([*Layeutan Swara* sebagai] “Penemuan Musik yang Belum Selesai”)

Penciptaan *layeutan swara* Mang Koko, dengan mengacu pada penggunaan teknik komposisi polifonisnya itu, merupakan sebuah penemuan bagi budaya musik Sunda khususnya dan budaya musik Indonesia pada umumnya. Apa yang dilakukan Mang Koko itu pantas disebut sebagai sebuah penemuan.

Sebagai sebuah manifestasi, penemuan itu bisa berbentuk artefak baru (*new artifact*), konsep, atau pun *mental concretization of a conception*. Menurut penulis, sumbangan terbesar Mang Koko bukan pada hasil lagu-lagu yang menambah repertoar musik Sunda, melainkan pada pemikiran yang dihasilkannya, pada *mental concretization of a conception*. Hal ini terjadi karena Mang Koko mengekspresikan sebuah persepsi atau emosi dengan melakukan “*reinventing*” sarana untuk ekspresi artistik pilihannya. Di sini Mang koko melakukan hal ini dengan *reinventing* musik polifonis sebagai alat untuk mengekspresikan diri dalam musik dari budaya Sunda, dan yang lebih penting lagi: musik dari budaya Indonesia.

Sumbangan Mang Koko yang utama dalam musik polifonisnya itu adalah pada *mental concretization of a conception*: Mang Koko menemukan cara berpikir bahwa teknik komposisi polifonis bisa memperkaya teknik komposisi yang telah ada di dalam budayanya – menjadikan musik polifonis sebagai model untuk memajukan dan menambah repertoar musik Sunda. Penulis menyebutnya sebagai model adalah karena teknik komposisi polifonis itu digunakan tidak hanya pada satu lagu/ komposisi, melainkan bisa pada banyak lagu/ komposisi. Selain itu, efek penggunaan teknik tersebut tidak tunggal semata, melainkan bisa banyak tergantung pengolahan teknik tersebut. Sekali lagi, hal ini berbeda dengan teknik sekwen seperti di atas, yang hanya berlaku untuk satu lagu dan menunjuk pada satu gagasan semata.

Juga telah disebutkan di atas: Mang koko *me-reinventing* musik polifonis sebagai alat untuk mengekspresikan diri dalam musik dari budaya Sunda, dan yang lebih penting lagi: musik dari budaya Indonesia. Dengan teknik komposisi polifonisnya, Mang Koko memperkaya cara mengekspresikan diri di dalam musik dari budaya yang bukan merupakan asal-usul teknik komposisi tersebut. Jika diteruskan, sesungguhnya, apa yang dilakukan oleh Mang Koko bisa diterapkan di dalam musik instrumental Sunda – hal ini mengacu pada budaya Barat yang merupakan asal dari musik polifonis: asal-usul musik polifonis di Barat adalah dari musik vokal, yang kemudian dikembangkan lebih lanjut di dalam musik instrumental.

Sebagai sebuah penemuan, apa yang ditemukannya itu “belum selesai”; masih dibutuhkan tindakan lebih lanjut untuk memperkembangkan apa yang telah dilakukannya itu. Ini seperti halnya penemuan di dalam sejumlah karya seni di Barat. Penemuan perspektif di dalam seni lukis Barat, mengubah paradigma seni lukis Barat. Secara umum dikatakan bahwa penemuan perspektif di dalam seni lukis, membuka era Baru di dalam seni lukis; era baru itu disebut sebagai era Renaisans di dalam seni lukis. Yang relevan dengan Penelitian ini adalah penemuan piano oleh Cristofori.

Musik Barat sebelum Cristofori memiliki dinamik musik yang terbatas. Secara umum, pada era Barok – era sebelum penemuan piano itu, hanya terdapat dinamik musik keras (*forte*) dan lembut (*piano*), dan tidak ada “antaranya”. Di era kemudian, era Klasik, mulailah dikenal “dinamik antara” antara dinamik musik keras dan dinamik musik lembut. Dinamik antara itu adalah pergerakan dari “keras” ke “lembut” (dan juga sebaliknya), yang disebut *crescendo* dan *decrescendo*. Semua itu mulai dikenal, utamanya adalah gagasan dari piano Cristofori. Di kemudian hari, era Romantik, karena perkembangan lebih lanjut dari piano, bahkan dikenal perubahan dinamik yang ekstrem: perpindahan yang tiba-tiba dalam hal dinamik musik. Misalnya perpindahan dari amat sangat lembut (*ppp*) ke amat sangat keras (*fff*) (dan juga sebaliknya). Ini semua bisa terjadi karena cara berpikir piano yang berpengaruh besar terhadap cara berpikir musik Barat secara keseluruhan.

Contoh tersebut menunjukkan bahwa sebuah penemuan di dalam bidang musik membutuhkan kerja lebih lanjut, yang merupakan konsekuensi dan implikasi penemuan itu. Di dalam musik, konsekuensi penemuan piano memungkinkan musik *keyboard* berkembang secara luas. Implikasi dari penemuan piano adalah musik Barat memiliki dinamik musik yang lebih luas. Penemuan piano tidak serta merta menghasilkan sesuatu yang baru dari penemuan

itu; ada langkah-langkah selanjutnya yang tidak dilakukan oleh penemuan piano itu yang harus dilakukan oleh orang-orang di sekitar atau masa adanya penemuan piano itu.

Itulah yang sayang sekali tidak dilanjutkan oleh penemuan Mang Koko dalam hal teknik komposisi polifonisnya di *layeutan swara*. Seharusnya, penemuan itu ada yang melanjutkan; untuk melanjutkan tindakan penemuan itu harus dipikirkan lebih lanjut, apa yang bisa dikembangkan dengan penemuan itu. Sayangnya, menurut penulis, hal itu tidak terjadi. Dengan demikian, penulis menyimpulkan bahwa penemuan Mang Koko berlalu begitu saja – momentum penemuan itu hilang begitu saja.

Penemuan di dalam seni tidak hanya berperan penting pada tingkat seniman individual (tingkat mikro/ mikroskopik [*microscopic level*]); ia juga berperan penting pada tingkat makro/ makroskopik (*macroscopic level*) (Carayannis 2013: 60). Awal dari sebuah gaya dan epos di dalam seni selalu bersamaan dengan penemuan besar (*major inventions*) dan tindakan inventif (*inventive acts*) di dalam seni itu. Awal itu bisa dipicu oleh perkembangan di luar seni, tapi lebih sering muncul dari dalam seni itu sendiri. Dalam kasus Mang Koko, penemuan yang dilakukannya itu berhubungan dengan sifat kreatif dirinya. Dalam kasus Mang Koko pula, seperti yang telah disebutkan di atas, hal ini tidak dilanjutkan oleh orang-orang di sekitar Mang Koko.

Pada tingkat makro/ makroskopik (*macroscopic level*), perkembangan dari luar seni bisa berbentuk paradigma baru, cara berpikir baru dan juga ideologi baru di masyarakat. Hal ini terjadi pada aliran (seni rupa) Kubisme. Awal dari aliran ini, para pelukisnya seperti Gauguin, Matisse dan Picasso mendapatkan inspirasinya dari seni Afrika, Mikronesia dan orang-orang Indian Amerika. Apa yang terjadi pada seniman-seniman itu menunjukkan tidak hanya bagaimana seni rupa di Eropa pada masa itu mulai menengok seni-seni dari daerah non-Eropa, tetapi juga bagaimana masyarakat Eropa mulai menengok nilai-nilai yang terdapat di daerah-daerah non-Eropa.

Belajar dari kasus Kubisme, perkembangan sejarah seni ini ternyata menunjuk pada situasi sosial masyarakat Eropa pada masa itu. Penciptaan *layeutan swara* menunjukkan situasi dan kondisi Indonesia yang mengalami hegemoni Barat. Kumpulan karya *layeutan swara* seperti yang terdapat di dalam Koswara (t.t.) ditulis dalam notasi angka. Notasi angka adalah hasil temuan Barat; ia adalah penyederhanaan penulisan notasi balok yang dipandang sukar bahkan bagi orang Barat sekali pun. Artinya, walaupun musik *layeutan swara* itu menggunakan bahasa Sunda dan menggunakan tangga nada yang berasal dari Sunda, penulisan *layeutan swara* itu merupakan sebuah bentuk dari hegemoni Barat juga.

Layeutan swara dikembangkan juga dalam kerangka pikir Barat: teknik komposisi polifonis. Artinya, musik ini bisa berkembang lagi-lagi karena meminjam sesuatu yang khas Barat. Tentunya ini merupakan sesuatu yang menyedihkan; sesuatu yang berasal dan dimiliki oleh bangsa Indonesia umumnya, dan suku bangsa Sunda khususnya, bisa maju berkembang dengan cara yang meminjam dari Barat.

Di luar sesuatu yang hegemonis, yang terlihat dari penciptaan *layeutan swara*, ada hal positif juga yang bisa didapat dari penciptaan *layeutan swara*. Penciptaan musik ini bisa menjadi contoh strategi yang digunakan dalam menghadapi serbuan budaya musik Barat. *Layeutan swara* mengajarkan bahwa yang datang dari Barat tidak perlu ditakuti; dengan cara yang kreatif kita bisa menghadapinya dengan cara mengadaptasi atau mengadopsinya menjadi budaya musik kita. *Layeutan swara* mengajarkan, materi musik bisa berasal dari budaya musik kita, sedangkan forma musiknya bisa mengadaptasi atau mengadopsi budaya musik mana pun. Dengan demikian kreativitas *layeutan swara* tidaklah sekadar kreativitas dalam menggubah musik; kreativitas *layeutan swara* bisa menjadi model adaptasi budaya.

Namun, apa yang telah dilakukan Mang Koko berlalu begitu saja. Minimal setelah

kematiannya, tidak ada lagi orang yang mau melanjutkan proyek kebudayaan yang belum selesai ini. Sampai detik ini, belum ada strategi yang eksplisit diungkapkan untuk menghadapi hegemoni (musik) Barat. Hal ini berbeda dengan apa yang dilakukan oleh para pemusik Barat abad ke-20; komponis-komponis seperti Bartók (dari Eropa Timur) dan Bernstein (dari Amerika Serikat) memiliki pengikut yang melanjutkan apa yang telah mereka lakukan. Belum lagi usaha mereka didukung sepenuhnya oleh negara-negara mereka masing-masing.

Inilah pekerjaan rumah bangsa yang harus segera diselesaikan. Penulis berhasil mengidentifikasi pekerjaan rumah ini. Artinya, sudah saatnya apa yang telah dilakukan Mang Koko untuk dilanjutkan. Secara lebih spesifik, PR itu adalah:

- a. Harus ada penelitian lebih lanjut mengenai apa saja yang dilakukan Mang Koko dalam hubungannya dengan usahanya untuk memajukan musik Sunda.
- b. Dalam usaha memajukan musik tradisi Indonesia modern, harus ada penelitian dengan model penelitian yang penulis lakukan terhadap Mang Koko. Ini hanyalah salah satu alternatif saja; sesungguhnya begitu banyak model penelitian yang bisa dilakukan terhadap tradisi musik Indonesia.
- c. Indonesia adalah sebuah negara besar, dalam menghadapi tantangan globalisasi yang sangat masif, bidang musik adalah salah satu alternatif di dalam menghadapinya. Para pemusik dan para etnomusikolog harus bahu-membahu menghadapi tantangan itu.
- d. Dalam mendudukkan salah satu perannya sebagai penyumbang kebudayaan dunia, musik tradisi Indonesia bisa menjadi alternatif di dalam peran tersebut. Hal ini menjadi tantangan bagi para pemusiknya.
- e. Melalui apa yang dilakukan oleh Mang Koko, budaya musik Sunda bisa menjadi contoh bagi budaya musik-budaya musik yang ada di Indonesia dalam menghadapi hegemoni asing dalam bidang musik.
- f. Dalam rangka untuk menunjukkan jati dirinya di tengah pergaulan dunia, Indonesia harus mengklaim bahwa apa yang menjadi ciri dari budaya (musik) Indonesia adalah keberagaman ragam dari musik yang terdapat di Indonesia.

Apa yang dihasilkan Mang Koko berbanding terbalik dengan apa yang dihasilkan oleh Bartók. Bila apa yang dihasilkan oleh Mang Koko hanya terbatas diketahui oleh orang disekitarnya, entah itu suku bangsanya (Sunda) atau pun bangsanya (Indonesia), maka yang dihasilkan Bartók dirasakan pengaruhnya hingga sekarang oleh suku bangsanya dan bahkan orang-orang yang belajar piano atau pun komposisi akan mempelajari musiknya.

Inilah ironi yang penulis rasakan, penulis yang belajar komposisi dan juga belajar piano tidak pernah mengenal nama Mang Koko; penulis lebih kenal nama Bartók! Bahkan generasi di bawah penulis pun, penulis ajar dengan memperkenalkan Bartók, dan bukan Mang Koko. Untunglah penulis mendapat kesempatan untuk mengenal Mang Koko di kemudian hari.

Kesimpulan

Penulis telah mendengar keharuman nama "Victorius Ganap" saat mengikuti pendidikan di Sekolah Menengah Musik; tapi baru mengalami pengajaran yang beliau berikan pada saat menjadi mahasiswa Program Studi Musik Sekolah, Jurusan Musik, Institut Seni Indonesia, Yogyakarta, pada tahun 1988. Penulis masih ingat bahwa pertemuan itu adalah dalam matakuliah Kontrapung I dan II, serta selanjutnya Aransemen Musik Anak. Semangat mendidik beliau begitu menancap pada hati sanubari penulis; menurut penulis, cocoklah beliau dengan gelarnya "Master of Education" (saat itu). Ilmunya mumpuni dan sikap mengajarnya cocok terutama untuk mahasiswa "Musik Sekolah" yang diarahkan untuk menjadi pendidik.

Selanjutnya, pertemuan yang berkesan buat penulis adalah saat beliau menjadi salah satu penguji di dalam ujian komposisi penulis tingkat S2 (pascasarjana). Sikapnya yang melakukan

"*standing ovation*" paling pertama, memberikan nilai A atas karya penulis, serta memberikan komentar mengenai nilai penulis, secara otoritatif mungkin berpengaruh terhadap penilaian yang diberikan oleh para penguji yang lain. Itu masih bisa diperdebatkan; tetapi jelas yang tidak bisa diperdebatkan adalah jelas bahwa sikap itu adalah sebuah sikap spontan seorang pendidik yang secara tulus menghargai usaha yang dilakukan oleh muridnya. Sangat luar biasa!

Pak Victor telah mewariskan ilmu dan sikap mendidik buat kita. Warisan itu sudah seharusnya tidak didiamkan dan diendapkan saja; kita harus mengolah dan mengembangkannya. Bagaimana cara mengolah dan mengembangkannya? Minimal dengan meneruskan sikap mendidik yang welas asih, seperti yang telah dicontohkan oleh Pak Victor; dan akan berhasil lebih lagi dengan mengembangkan dan menyebarkan ilmu yang telah diberikan oleh Pak Victor. Penulis memang sudah mengajar sejak sekolah di Sekolah Menengah Musik di Yogyakarta; bukan tidak ada kesempatan saat itu untuk berhenti mengajar, untuk kemudian pindah ke pekerjaan lain – seperti bisnis, misalnya. Tetapi hal itu tidak penulis lakukan. Mungkinkah ini semua akibat nilai-nilai yang Pak Victor berikan, sehingga menyebabkan penulis terus melanjutkan pekerjaan penulis sebagai guru dan akhirnya juga dosen? Lagi-lagi ini masih bisa diperdebatkan, tetapi yang pasti, penulis belajar dari kasus Bartók dan Mang Koko.

Bartók dan Mang Koko mengajarkan bahwa sehebat-hebatnya seseorang dengan warisannya, akan sia-sialah bila warisan itu hanya dijadikan "monumen penghias" semata. Warisan itu harus diolah untuk kemudian dikembangkan; dan dengan dengan sistem yang ada, warisan itu bisa melahirkan orang baru yang sekelas dengan orang yang mewariskan itu. Itulah yang penulis harapkan dari warisan Pak Victor. Semoga apa yang telah beliau wariskan dalam bentuk sikap mengajar dan ilmunya dapat dilanjutkan, dikembangkan, dan kemudian melahirkan orang baru yang sekelas dengan beliau.

Daftar Pustaka

- Benward, Bruce & Gary White. 1989. *Music: In Theory and Practice*. Volume 1. 4th. ed. Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown Publishers
- Benward, Bruce & Marilyn Saker. 2009. *Music: In Theory and Practice*. Volume 1. 8th. ed. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc.
- Carayanis, Elias G. 2013. *Encyclopedia of Creativity, Invention, Innovation, and Entrepreneurship*. New York: Springer
- Cohen, LeoNora M. & Don Ambrose. 1999. "Adaptation and Creativity" dalam. Mark A Runco & Steven R Pritzker (eds.). *Encyclopedia of Creativity*. San Diego: Academic Press
- Christ, William & Richard Delone. 1975. *Introduction to Materials and Structure of Music*. New Jersey: Prentice Hall inc.
- Dale, Benjamin, *et al.* 1985. *Harmony, Counterpoint, and Improvisation*. Book 1 & 2. Borough: Novello
- Grout, Donald Jay. 1980. *A History of Western Music*. 3rd. ed. New York: W.W Norton Company
- Herdini, Heri. 2014. *Perkembangan Karya Inovasi Karawitan Sunda Tahun 1920-2008*. Bandung: Penerbit Sunan Ambu Press
- Hermawan, Deni. 1980. "Tabuhan Kacapi Tembang Sunda Cianjuran: Tinjauan Musikologi Terhadap Teknik dan gaya Permainan Uking Sukri". Medan: Universitas Sumatra Utara, Fakultas Sastra Jurusan Etnomusikologi
- Koko, Mang. t.t. *Layeutan Swara*. Bandung: Yayasan Cangkurileung Pusat
- Koswara, Tatang Benyamin, *et al.* 1992. *Pembaharu Karawitan Sunda: Mang Koko (Haji Koko Koswara)*. Bandung: Yayasan Cangkurileung Pusat
- Leman, Marc. 1999. "Music". dlm. Mark A. Runco & Steven R. Pritzker (eds.). *Encyclopedia of Creativity*. San Diego: Academia Press

- Mack, Dieter. 1995. *Sejarah Musik Jilid 3*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi.
- May, Rollo. 1975. *The Courage to Create*. New York: W.W. Norton and Company
- McNeill, Rhoderick J. 1998. *Sejarah Musik I*. Jakarta: PT. BPK Gunung Mulia.
- Miller, Hugh. 1972. *History of Music*. 4th. Ed. New York: Harper and Row Publications, Inc.
- Nano, S dan Engkos Warnika. 1983. *Pengetahuan Karawitan Sunda*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Jenderal Pendidikan Dasar dan Menengah
- Prier, Karl-Edmund S.J. 1991. *Sejarah Musik Jilid 1*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi
- Prier, Karl-Edmund S.J. 1993. *Sejarah Musik Jilid 2*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi
- Prier, Karl-Edmund S.J. 1996. *Ilmu Bentuk Musik*. Yogyakarta: Pusat Musik Liturgi
- Ruswandi, Tardi. 1995. "Koko Koswara: Pelopor Pembaharu Karawitan Sunda". Tesis. Yogyakarta: Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada
- Ruswandi, Tardi. 2007. *Koko Koswara. Maestro Karawitan Sunda*. Bandung: Sunan Ambu Press
- Sawyer, R. Keith. 2006. *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. Oxford, New York: Oxford University Press
- Scheneider, David E. 2006. *Bartok, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Los Angeles: University of California Press
- Setiawan, Hawe (ed.). 2004. *Sang komponis: Nano S. 60 Tahun*. Jakarta : Pustaka Jaya
- Soepandi, Atik. 1985. "Perkembangan Seni Karawitan di Bandung: Periodisasi Kawih Tahun 1845-1965". Bandung: ASTI Bandung
- Stein, Leon. 1979. *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Expanded Edition. Princeton, New Jersey: Summy-Birchard Music
- Upandi, Pandi. 2009. *Metodologi Pembelajaran Kliningan: Kawih dan Gending Pirigannya*. Bandung: Sunan Ambu Press.

Paduan Suara Gelora Bahana Patria Yogyakarta dan Pelestarian Lagu-Lagu Perjuangan Indonesia

Wisnu Mintargo

311

Musik Paduan suara *Gelora Bahana Patria Yogyakarta* asal mulanya terdiri dua kelompok paduan suara yaitu paduan suara *Bahana Patria* milik ormas Gerakan Mahasiswa Nasional Indonesia (GMNI), dan paduan suara *Gelora Patria* milik ormas Gerakan siswa Nasional Indonesia (GSNI), yang keduanya didirikan di Yogyakarta pada tahun 1964. Pada tahun 1990 diselenggarakan reuni paduan suara dihadiri oleh 165 anggotanya melakukan konsolidasi bergabung menjadi organisasi baru dengan nama paduan suara *Gelora Bahana Patria*. Tujuannya untuk memperkuat kedudukan organisasi dalam upaya melestarikan lagu-lagu perjuangan Indonesia.

Sejarah berdirinya paduan suara *Gelora Bahana Patria Yogyakarta* tidak lepas dari peristiwa terjadi sebelumnya, dan mempengaruhi peristiwa selanjutnya. Penelitian ini bertujuan memberikan informasi secara sistematis tentang perjalanan setengah abad dalam menyanyikan dan melestarikan lagu perjuangan Indonesia dimulai sejak masa Orde Lama, Orde Baru hingga masa Reformasi. Latar belakang berdirinya paduan suara *Gelora Bahana Patria* memiliki arti penting karena lagu-lagu perjuangan merupakan sarana yang efektif membentuk pendidikan karakter bangsa. Sementara pemahaman dan penghayatan lagu diajarkan di sekolah umum belum memadai. Demikian juga lagu perjuangan sekedar diperdengarkan saat peringatan Proklamasi Kemerdekaan Republik Indonesia tanggal 17 Agustus, dan setelah itu lagu-lagu perjuangan menghilang ditelan masa.

Aktivitas Paduan Suara *Gelora Bahana Patria Yogyakarta* diantaranya, (1) Membentuk organisasi paduan suara, (2) Melaksanakan pertunjukan di berbagai tempat. (3) Menyelenggarakan kursus paduan suara. (4) Menyelenggarakan lomba paduan suara guna melestarikan lagu perjuangan. (5) Menyelenggarakan sarasehan, seminar untuk menggalakkan lagu perjuangan. (6) Melatih paduan suara di sekolah umum mulai tingkat SD, SMP, dan SMA. (7) Menyelenggarakan workshop tentang aubade paduan suara dan lagu-lagu perjuangan (8) Merilis rekaman paduan suara, dan lagu perjuangan guna diperdengarkan kepada masyarakat. (9) Menyelenggarakan aubade melibatkan masyarakat, dan generasi muda dalam rangka menyambut hari besar nasional.

Keputusan pemerintah berdasarkan instruksi Menteri Muda Pendidikan Pengajaran dan Kebudayaan, No 1 tanggal 17 Agustus 1959 dengan menetapkan lagu-lagu perjuangan sebagai lagu wajib yang diajarkan di sekolah umum, serta wajib diketahui masyarakat di seluruh Indonesia mulai usia anak-anak hingga orang dewasa. Berkaitan dengan hal tersebut peran paduan suara *Gelora Bahana Patria* adalah pelestarian lagu perjuangan termuat dalam Undang-undang Dasar 1945 pasal 32. Hal ini dinyatakan bahwa nilai-nilai dan peninggalan sejarah yang mengandung nilai kejuangan, perlu dibina untuk memupuk semangat perjuangan cinta tanah air (GBHN, 1993: 87). Karya arransemen adalah upaya untuk melestarikan bertujuan memberi nuansa baru pada lagu baru agar dicintai oleh generasi muda. Dalam mengembangkan karya arransemen berhasil melahirkan generasi di bidang musik, yaitu dirigen dan arranger yang handal. Karya arransemen yang dirintis sejak tahun 1964 oleh Nortier Simanungkalit kemudian dilanjutkan oleh Lilik Sugiarto dan R.M. Priyo Dwiarso Tantangan saat ini bagaimana peran paduan suara dan lagu perjuangan dapat mendorong semangat ethos kerja, membangun disiplin nasional. Agar lagu-lagu tersebut memiliki perannya maka perlu dilakukan sosialisasi dengan

mengubah lagu tersebut dalam bentuk karya arransemen dalam paduan suara. Sebagai karya seni monumental adalah lagu-lagu perjuangan berfungsi meningkatkan nilai kejuangan melalui peristiwa ditempat ketika terjadinya peristiwa ketika lagu digubah, diakui masyarakat dan pemerintah dengan menganugerahkan penghargaan kepada pencipta lagu tersebut (Supriatun, 2008: 2).

Permasalahan lain yang dihadapi saat ini nilai yang terkandung dalam lagu-lagu perjuangan mengalami hambatan dan tantangan akibat perubahan zaman. Perkembangan kehidupan musik saat ini lebih dominan kemusik pop sehingga penghayatan terhadap nilai kebangsaan mulai mengancam eksistensinya sehingga keberadaan lagu-lagu perjuangan tidak dapat berjalan dengan efektif. Situasi ini menunjukkan bahwa keberadaan paduan suara *Gelora Bahana Patria* melestarikan lagu perjuangan mempunyai peranan strategis dalam membangun dis integrase bangsa. Berkaitan dengan permasalahan tersebut di atas pemilihan topik dengan judul “Aktivitas dan Peran Paduan Suara *Gelora Bahana Patria* Yogyakarta Dalam Melestarikan Lagu-lagu Perjuangan Indonesia”. Pengertian itu dapat diartikan adalah hasil interaksi dilakukan organisasi paduan suara yang hingga saat ini masih konsisten menyanyikan lagu perjuangan diberbagai tempat dari masa kemasa, akhirnya dapat dikatakan sebagai badan perjuangan membangun rasa nasionalisme dan cinta tanah air. Dalam penelitian ini menggunakan teori diakronik atau berfikir secara kronologis, yaitu disusun suatu kejadian-kejadian secara berurutan sesuai dengan waktu terjadinya peristiwa. Melalui proses inilah sehingga dapat dilakukan perbandingan dengan melihat perkembangan kehidupan masyarakat dari jaman ke jaman apakah jiwa nasionalisme dan cinta tanah air melalui lagu masih relevan. Suatu peristiwa sejarah tidak bisa lepas dari peristiwa sebelumnya dan akan mempengaruhi peristiwa yang akan datang. Berfikir secara diakronis dapat memberikan penjelasan secara kronologis. Kronologi adalah catatan kejadian-kejadian yang diurutkan sesuai dengan waktu terjadinya peristiwa itu. Kronologi dalam peristiwa sejarah dapat membantu merekonstruksi kembali suatu peristiwa berdasarkan urutan waktu secara tepat (Galtung, 1970: 94).

Penelitian ini dilakukan dalam tiga topik permasalahan yang menjadi fokus pembahasan. Topik pertama membicarakan struktur organisasi dan kedudukan para tokoh dirigen yang mengubah lagu-lagu perjuangan sebagai repertoar paduan suara. Topik kedua merupakan penelitian kesejarahan yang memfokuskan pada aktivitas paduan suara *Gelora Bahana Patria Yogyakarta* pada masa kelahiran (1964-1980) dalam situasi politik nasional pada akhir masa Orde Lama, dan memasuki masa Orde Baru. Pada masa kebangkitan (1990-2015), meliputi pelatihan, sarasehan, seminar, lomba, merilis rekaman, workshop, dan menyelenggarakan aubade, dalam upaya melestarikan lagu-lagu perjuangan melibatkan generasi muda. Topik ketiga, membicarakan tentang peran paduan suara *Gelora Bahana Patria* sesuai dengan upaya pelestarian budaya khususnya lagu-lagu perjuangan seperti yg telah dikemukakan tersebut diatas termuat dalam Undang-undang Dasar 1945 pasal 32 dinyatakan bahwa nilai-nilai dan peninggalan sejarah yang mengandung nilai kejuangan, perlu dibina untuk memupuk semangat perjuangan cinta tanah air. Pembahasan karya arransemen adalah upaya untuk melestarikan lagu perjuangan agar terkesan lagu ini dicintai oleh generasi muda. Karya arransemen paduan suara *Gelora Bahana Patria* berhasil melahirkan generasi di bidang musik, yaitu dirigen dan arranger yang handal. Karya arransemen yang dirintis sejak tahun 1964 oleh Nortier Simanungkalit kemudian dilanjutkan oleh Lilik Sugiarto dan R.M. Priyo Dwiwarso. Tantangan bagi paduan suara *Gelora Bahana Patria* saat ini bagaimana peran paduan suara dan lagu-lagu perjuangan dapat mendorong kerja keras menumbuhkan semangat ethos kerja membangun disiplin nasional.

Setengah Abad Paduan Suara *Gelora Bahana Patria* Yogyakarta

Sejarah organisasi Gerakan Mahasiswa Nasional Indonesia (GMNI) dan Gerakan Siswa

nasional Indonesia (GSNI) membuktikan bahwa organisasi ini sejak semula berdiri tahun 1964 menyadari heterogenitas bangsa Indonesia adalah masyarakat yang majemuk. Organisasi ini didirikan berdasarkan basis Partai Nasional Indonesia (PNI). Berdirinya paduan suara *Gelora Patria* dan paduan suara *Bahana Patria* merupakan bagian dari akibat aktivitas politik dalam menghadapi saingannya melawan Komite Gerakan Mahasiswa Indonesia (CGMI) dibawah naungan Partai Komunis Indonesia (PKI) (Wawancara dengan Sumahadi, Yogyakarta 8 Juni 2014).

Paduan suara *Bahana Patria* didirikan pada tanggal 14 Juli 1964 di sekretariat cabang PNI jalan Gondomanan No. 15 Yogyakarta. Dirigen yang memimpin paduan suara ini adalah Nortier Simanungkalit, dibantu asisten pelatih R.M. Priyo Dwiarto, Samodra Nooryatno, Suryadi dan Yudhastowo MS. Pada bulan desember 1964 Nortier Simanungkalit dibantu R.M. Priyo Dwiarto dan Lilik Sugiarto bersama ormas Gerakan Siswa Nasional Indonesia (GSNI) mendirikan pula grup paduan suara pelajar di kantor Wali Kota Yogyakarta Mr. Sudarisman Purwokusumo.. Dirigen yang memimpin paduan suara ini adalah Nortier Simanungkalit dibantu asisten pelatih R.M. Priyo Dwiarto dan Lilik Sugiarto. Lahirnya kedua grup paduan suara dibawah organisasi Partai Nasional Indonesia (PNI), dibentuk untuk menghadapi pesaingnya Komite Gerakan Mahasiswa Indonesia (CGMI) didukung Partai Komunis Indonesia (PKI) (Wawancara dengan Rb. Sunarno, Yogyakarta 5 Mei 2013; Wawancara dengan R.M. PriyoDwiarto, Yogyakarta 4 Juni 2013).

Tata kelola organisasi paduan suara ini memiliki tujuan seperti mengisi pertunjukan dalam acara menyambut hari nasional, maupun kegiatan keagamaan. Aktivitas paduan suara *Gelora Bahana Patria* dan paduan suara *Bahana Patria*. Struktur kepengurusan organisasinya sebagai motor penggerak untuk menunjang kegiatan artistik seperti membantu dirigen menyusun anggotanya. menentukan jadwal latihan dan acara pertunjukan. Ketua organisasi dipilih secara demokratis, sedang pimpinan artistik, dirigen dipilih berdasarkan kemampuan musikalitas dalam bidang keahlian musik (Sunarno, *et al.*, 2014: 193).

Nortier Simanungkalit sebagai tokoh berhasil mengubah reportoar lagu perjuangan dalam bentuk paduan suara, dan sejak bulan Oktober 1966, ia mendapat tugas baru di Jakarta memimpin Korps Musik Militer Seluruh Indonesia. Kekosongan kepemimpinan dirigen paduan suara dilanjutkan oleh R.M. Priyo Dwiarto, dan Lilik Sugiarto, membuktikan bahwa kader yang dibentuk Nortier Simanungkalit berhasil dilanjutkan oleh generasi berikutnya. Pada tahun 1975 lilik Sugiarto kemudian mengikuti jejak Nortier Simanungkalit hijrah ke Jakarta untuk tugas baru, memimpin paduan suara laboratorium Musik Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan. Kekosongan kepemimpinan di Yogyakarta selanjutnya dipimpin oleh R.M. Priyo Dwiarto. Ketiga tokoh Nortier Simanungkalit, Lilik Sugiarto, dan R.M. Priyo Dwiarto adalah pemimpin yang aktif menggabungkan paduan suara *Bahana Patria* dan *Gelora Patria* tahun 1990 menjadi paduan suara *Gelora Bahana Patria*. Tonggak kebangkitan paduan suara di kota Yogyakarta sekaligus sebagai para alumnus Universitas Gadjah Mada Yogyakarta (Wawancara dengan Nortier Simanungkalit Jakarta, 22 Mei 2011).

Pada masa kelahirannya tahun 1966 pasca gerakan 30 September PKI aktivitas paduan suara *Gelora Partriaa* kemudian dibubarkan. Paduan suara *Bahana Patria* mulai meredup sampai tahun 1970. Selanjutnya paduan suara ini dikelola oleh *Pusat Olah Budaya*(Poladaya) GMNI cabang Yogyakarta. Organisasi ini selanjutnya dipimpin Yudhastowo Mangunsarkoro dan Suharto HM. Pada masa itu semangat berkarya para anggota paduan suara tidak pernah padam, para kader yang tinggal di Yogyakarta membentuk organisasi *Poladaya* dengan pengurus harian, terdiri dari Ketua Umum Sunarto HM, Ketua I Bondan Gunawan, Ketua II Bambang Sumarsono, Sekretaris Umum Ibnu Utomo, Sekretaris I Bambang Setyo Martono, Bendahara Sudharmi, Oyan Gunung, dan Pembantu Umum Sudarmadji. Organisasi ini bergerak di bidang

seni budaya dengan dirigen Hendra Hadiman dan pianis Kasman dan Sanung (Wawancara dengan R.M. Priyo Dwiarto Yogyakarta 30 Mei 2013.).

Masa kebangkitan diawali reuni pada tahun 1990 menggabungkan paduan suara *Gelora Patria* dengan paduan suara *Bahana Patria* menjadi paduan suara *Gelora Bahana Patria* dengan pimpinan dirigen Nortier Simanungkalit. Akhirnya pada masa kebangkitan itu selanjutnya pada tahun 1991 diadakan pertunjukan reuni di Gedung Kesenian Jakarta tahun 1991, dilanjutkan dengan pertunjukan kedua tahun 1992 di Yogyakarta.

Melestarikan lagu perjuangan agar dapat dinikmati oleh generasi penerus diantaranya diupayakan melalui aktivitas pertunjukan paduan suara, mendirikan yayasan musik, sarasehan, seminar, merilis rekaman, lomba lagu-lagu perjuangan agar dicintai oleh masyarakat Yogyakarta. Melalui proses berjalannya waktu dilakukan suatu analisis perbandingan masa periode pertama tahun 1964-1980, dengan periode berikutnya tahun 1990-2015. Masa kebangkitan paduan suara *Gelora Bahana Patria* mengalami perubahan orientasi dari pengaruh politik masa orde lama dan orde baru menjadi pendidikan karakter bangsa yang berlaku di masa reformasi saat ini.

1. Organisasi dan Tokoh Paduan Suara Gelora Bahana Patria Yogyakarta

Analisis yang dikembangkan dalam pembahasan tata kelola organisasi paduan suara merupakan organisasi berasal dari budaya Barat yang diterapkan kedalam organisasi paduan suara dengan menyesuaikan dengan perkembangan masyarakat di Indonesia. Paduan suara bertaraf profesional dibandingkan dengan paduan suara tingkat amatir, dapat dibedakan dari aktivitas kegiatannya, mulai dari jumlah anggotanya, cara pengelolaannya, jenis repertoar lagunya, dan kegiatan-kegiatan konser yang berskala nasional maupun internasional.

Sejarah organisasi paduan suara profesional di Amerika adalah grup paduan suara yang usianya cukup tua adalah organisasi yang didanai oleh negara hingga bertahan saat ini ialah paduan suara *The American Choral Directors Association (ACDA)*, berdiri tahun 1958. Paduan suara ini memiliki anggota lebih dari 16000 orang pada tahun 1997. *ACDA* adalah salah satu dari tujuh organisasi nasional yang bergabung untuk membentuk *The International Federation for Choral Music (IFCM)*, negara yang terlibat antara lain adalah Perancis, Jerman, Amerika Latin, Eropa yang berkedudukan di Passau Jerman, dan negara Jepang (Sadie, 2001: 785).

Tata kelola organisasi dan peran sosial paduan suara *Gelora Bahana Patria* sangat berbeda dibanding paduan suara di negara maju seperti Amerika dan Inggris maupun Jepang yang bertaraf International. Unsur-unsur mempengaruhi kehidupan organisasi paduan suara *Gelora Bahana Patria* ialah bukan terletak pada nilai artistiknya tetapi adanya semangat ikatan persaudaraan dan kekeluargaan dalam suasana *guyub*. Intinya adalah semangat gotong royong, saling bahu membahu dalam menjalankan organisasi, dan peduli kepada tanah air dan bangsa. Paduan suara *Gelora Bahana Patria* memiliki fungsi strategis dalam menyumbangkan dharma baktinya kepada masyarakat Yogyakarta dengan melakukan konser diberbagai tempat dan acara yang bersifat nasional.

Semua anggota yang bernaung dalam organisasi ini adalah anggota seksi yang wajib membangun semangat kebersamaan dan sifat gotong royong. Grup paduan suara ini secara sosial tidak membebani iuran wajib, kepada anggotanya apa lagi menerima bantuan dari pemerintah, untuk menopang aktivitasnya setiap anggota memiliki kesadaran menyumbang secara sukarela. Konser yang dilakukan diberbagai daerah, setiap anggota wajib menabung secara pribadi untuk dapat membiayai selama perjalanan, penginapan, acara konser, dan kembali ke Yogyakarta. Rasa sosial yang tinggi bila salah satu anggota menderita sakit secara bergantian menjenguk dan sukarela menyumbang sekedar meringankan beban penderitaan.

Kekompakan persaudaraan antara individu anggotanya terasa hangat dan mengkilap, dimana diantara anggotanya seperti saudara kandung yang selalu rindu bila lama tidak

bertemu. Kekeluargaan paduan suara *Gelora Bahana Patria* serasa menyentuh tabula rasa dan mendorong semangat para anggotanya. Suasana kekeluargaan dengan kasih sayang tulus dan ikhlas tanpa pamrih tetap dijaga untuk mendukung kekompakan dan persaudaraan paduan suara. Organisasi paduan suara *Gelora Bahana Patria* menjadi sarana tempat menyalurkan dan membangun semangat cinta tanah air yang mempunyai dampak serta efek positif bagi anggotanya dalam berperilaku dan bermasyarakat. Dapat ditarik kesimpulan bahwa, paduan ini adalah paduan suara amatir non komersial dengan visi dan misi sebagai badan perjuangan dalam melestarikan lagu-lagu perjuangan untuk membangun nasionalisme dan cinta tanah air (Sunarno, *et al.*, 2014: 31).

2. Organisasi Pengembangan Yayasan Musik tahun 1991

Yayasan Pengembangan Musik *Gelora Bahana Patria* didirikan pada tanggal 10 Juli 1991 di Jakarta dengan ketua N. Simanungkalit dengan pelindung Sri Sultan Hamengku Buwono X, dalam rangka pembangunan manusia seutuhnya untuk masyarakat. Maksud tujuan mendirikan yayasan ini yaitu menghimpun penyanyi yang berbakat dalam bentuk paduan suara dengan tidak membedakan suku, agama, dan tingkat sosial. Mengembangkan kebudayaan dalam bentuk paduan suara, guna menanamkan kesadaran akan arti dan tanggung jawab sebagai generasi penerus sesuai dengan Pancasila dan Undang-Undang Dasar 1945.

Yayasan ini dibentuk untuk membantu Pemerintah dalam mensukseskan pembangunan nasional yang cinta tanah air melalui musik dan lagu. Usaha ini dilakukan guna melestarikan kebudayaan nasional meliputi kegiatan kursus dirigen bertujuan memberikan bekal bagi pemimpin paduan suara yang dapat membina paduan suara dilingkungannya seperti di pedesaan, kecamatan, sekolah, perguruan tinggi dan sebagainya. Materi pelajaran angkatan pertama dilaksanakan pada bulan September tahun 1992, meliputi teori dan praktek selama tiga bulan waktu dan tempat kursus diberikan setiap hari minggu jam 18.00-19.30 di tempat Dr, Yati Sunarto Klinik Husadah Kidul Kridosono Yogyakarta. dengan pelatih R.M. Priyo Dwiwarso dan RB. Sunarno.

Aktivitas Paduan Suara Gelora Bahana Patria Yogyakarta

Paduan suara *Gelora Bahana Patria* telah mendarma baktikan pengabdian kepada masyarakat dan dunia pendidikan yaitu menyelenggarakan konser diberbagai tempat dengan wahana menyanyikan lagu-lagu perjuangan untuk masyarakat.

Pada tahun 1964 paduan suara *Bahana Patria* dan paduan suara *Gelora Patria* sangat lekat dihati rakyat. Paduan suara tampil di Kepatihan, Candi Borobudur, Candi Prambanan, Gereja, Mesjid, Istana Gedung Agung Yogyakarta dengan menunjukan lagu perjuangan. Kunjungan Perdana Menteri Korea Utara Chan Pek San berkunjung ke Yogyakarta. Paduan suara disibukkan dengan latihan dan menyanyikan lagu *Chan Pek San Chulki Culki Piyo Rincau*. Paduan suara *Bahana Patria* dan *Gelora Patria* Yogyakarta ketika melaksanakan upacara hari lahirnya Pancasila di Klaten yang berkesan anggota paduan suara berjalan kaki pulang pergi dan disepanjang jalan mereka menyanyikan lagu perjuangan. Hal ini menunjukkan jiwa patriotisme pemuda pada masa itu menjadi bagian kehidupan para pemuda bukan sekedar simbolisme.

Paduan suara *Bahana Patria* berganti nama *Poladaya* berlangsung pada tanggal 6 Oktober tahun 1970 dan diakui eksistensinya dibawah komando Pemuda Notowinatan yang berhaluan demokrasi garis keras mengkritisi pemerintahan otoriterrezim orde baru. *Poladaya* (Pusat Olah Budaya) GMNI cabang Yogyakarta, organisasi ini seolah-olah memisahkan diri dari organisasi induk paduan suara Bahana Patria yang langsung dipimpin Yudhastowo Mangunsarkoro dan Suharto HM. Masa itu semangat berkarya tidak pernah padam, ideologi nasional marhaenisme Bung Karno tumbuh sebagai aspirasi memperjuangkan rakyat kecil.

Pusat Olah Budaya memiliki semangat perjuangan *Bahana Patria* dengan meningkatkan pertunjukannya dalam bentuk *Langen Gita* yang intinya mengkritisi kebijakan pemerintah otoriter masa orde baru. *Langen Gita* dikemas dalam bentuk gabungan antara paduan suara, orasi, puisi, teater, tari, dan kethoprak. Poladaya bermitra dengan Angkatan Laut perwakilan Yogyakarta mengadakan pentas Putra Sang Fajar di Yogyakarta, Semarang, Solo, dan Istora Senayan Jakarta. Klimaksnya ialah pementasan pada tahun 1980 memperingati wafatnya Bung Karno dengan mementaskan Putra Sang Fajar di Jakarta. Naskah dikerjakan Sunarto HM dengan sutradara Sri Sadono dan lagu *Putra Sang Fajar* diciptakan Teddy Sutadi (Sunarno, *et al.*, 2014: 193).

Aktivitas paduan suara *Gelora Bahana Patria* secara berkala telah berhasil melaksanakan konser pada hari besar nasional seperti peringatan 17 Agustus, Peringatan Hari Pendidikan Nasional, Peringatan Hari Kebangkitan Nasional, dan Peringatan Hari Lahirnya Pancasila. Repertoar lagu-lagu perjuangan sampai saat ini masih tetap diperdengarkan dalam berbagai kesempatan. Repertoar tersebut sebagian besar diwariskan sejak tahun 1964 hingga saat ini dalam bentuk karya arransemen N. Simanungkalit, Lilik Sugiarto, dan R.M. Priyo Dwiwarso ditampilkan antara lain di gedung Agung Yogyakarta, Sekolah, Kampus, Desa, Mall, Lapangan terbuka, Gedung Pertunjukan, Gedung Pertemuan, Museum Perjuangan, Aula Rumah Sakit, di Instansi Pemerintah maupun Swasta, bahkan dalam acara perkawinan dan hari ulang tahun sanggota paduan suara lagu-lagu perjuangan selalu diperdengarkan agar bermanfaat bagi masyarakat Yogyakarta.

Penelitian tentang perjalanan sejarah dan aktivitas paduan suara *Gelora Bahana Patria* memiliki arti penting karena lagu-lagu perjuangan merupakan sarana yang efektif dalam membangun pendidikan karakter bangsa diperdengarkan setiap saat (Mintargo, 2014: 21). Pemahaman dan penghayatan lagu-lagu perjuangan yang diajarkan sementara itu di sekolah umum sangat tidak memadai dan sekedar kegiatan seremonial belaka terasa hambar tanpa makna. Pelaksanaan upacara di sekolah yang pernah dilakukan pada kenyataannya kurang dihayati, dan tidak menyentuh sendi-sendi jiwa semangat pelajar karena keterbatasan sumber daya manusianya. Hadirnya paduan suara *Gelora Bahana Patria* mengubah pandangan itu dengan mengajak sekolah terlibat langsung dengan memberikan pelatihan. Beberapa sekolah yang dilatih ialah SD Puteran A, SD. Marsudi Rini, SMP Muhammadiyah 9, SMP N. 4, dan SMA Santa Maria yang pernah ikut serta dalam aubade tahun 2014 dan 2015.

1. Melatih Paduan Suara di Sekolah Umum

Paduan suara *Gelora Bahana Patria* dari pengalaman itu tentunya memiliki keahlian dibidangnya setelah mengisi kegiatan ekstra kurikuler paduan suara antara lain SD Marsudirini 1, SMA Santa Maria dan sebagainya. Kegiatan ini terutama diarahkan bagaimana tata cara membentuk paduan suara dalam melaksanakan kegiatan upacara di sekolah. Memilih lagu dengan arransemen dua suara sesuai kebutuhan dalam meningkatkan kualitas paduan suara. Melatih conducting saat memimpin paduan suara dalam menyanyikan lagu-lagu wajib. Paduan suara *Gelora Bahana Patria* sebagai badan perjuangan beberapa anggotanya sering melatih upacara dilaksanakan setiap hari senin. Perbedaan kedua kelompok terletak pada kemampuan menyanyikannya dalam bentuk arransemen empat suara, sedang untuk usia sekolah tingkat SD, SMP, SMA, terbatas pada lagu-lagu yang dikenal secara umum dengan arransemen dua suara.

2. Menyelenggarakan Sarasehan Lagu Perjuangan tahun 2011

Memperingati hari kebangkitan nasional 2011 Paduan suara *Gelora Bahana Patria* menyelenggarakan sarasehan dengan mengambil tema “Peran Lagu-lagu Perjuangan Dalam Memupuk dan Membangkitkan Semangat Kebangsaan”. Sarasehan diselenggarakan pada tanggal 22 Mei 2011 di Graha Wisata TMII Jakarta, mengundang pembicara antara lain

Prof. DR. Bedjo Soeryanto M.Pd, Rektor Universitas Negeri Jakarta (Pakar Pendidikan), Nortier Simanungkalit (Budayawan/Tokoh Paduan Suara), Krisbiantoro (Praktisi dan Seniman) dengan Moderator Dr. dr. Sugiri Syarif MPA (Kepala BKKBN Pusat). Dalam kegiatan sarasehan ini melibatkan para peserta antara lain pendidik, Pramuka, tokoh masyarakat, budayawan, birokrat, ormas pemuda, anggota Veteran, Laskar Wanita Indonesia, Warakawuri, PKK, Mahasiswa dan Pelajar. Dengan diadakannya sarasehan diharapkan dapat mengembalikan ingatan masyarakat pentingnya semangat menjunjung tinggi nilai-nilai kebangsaan yang menurut penilaian semangat kebangsaan tersebut saat ini mulai memudar.

Para pembicara mengemukakan gagasannya tentang pentingnya lagu-lagu perjuangan, untuk direkomendasikan agar dikampanyekan kembali. Dalam saresahan terjadi dialog serta diskusi antara pembicara dan peserta, sehingga dapat disusun dan diusulkan kepada pemerintah, bahwa lagu-lagu perjuangan tidak dapat dipisahkan dari kehidupan berbangsa dan bertanah air. Peran paduan suara *Gelora Bahana Patria* adalah satu-satunya paduan suara hingga saat ini tetap konsisten mempertahankan karakteristik lagu-lagu perjuangan sebagai agenda seni pertunjukan. Pendekatan sejarah merupakan jalan terbaik untuk mengembalikan fungsi lagu-lagu perjuangan sebagai apresiasi pemahaman tentang jiwa perjuangan yang berlaku sepanjang masa. Dalam proses itulah fungsi lagu-lagu perjuangan dapat mempercepat cipta, rasa dan karsa.

3. Menyelenggarakan Lomba Paduan Suara

Menyongsong usia ke-50 pada tahun 2014 paduan suara *Gelora Bahana Patria*, dan secara rutin dua tahun sekali menggelar lomba paduan suara di Yogyakarta. Paduan suara merupakan jenis olah musik yang dapat memenuhi unsur estetika dan etika seni budaya yang perlu dilestarikan, karena dapat memberikan konsumsi jiwa positif kepada pelaku dan pendengarnya. Menurut ketua panitia lomba Triyono Santoso ketika bersama panitia bersilaturahmi dengan Direktur Utama PT. BP Kedauletan Rakyat dr. Gun Nugroho Samawi. Triyono menyebutkan lagu yang dilombakan merupakan lagu perjuangan dan lagu daerah yang ber lirik kearifan lokal. Lomba tersebut memperebutkan trofi bergilir pembina paduan suara *Gelora Bahana Patria* Titik Tyasno Sudarto, hadiah lainnya dari sponsor, dan pesertanya dibatasi sekitarnya maksimal 21 orang termasuk *dirigen* (Warisman, 2014).

4. Merilis Rekaman

Pada tahun 2010 dan tahun 2014 paduan suara *Gelora Bahana Patria* bekerja sama dengan Pusat Studi Pancasila UGM telah merilis rekaman CD lagu-lagu perjuangan. Kondisi tersebut banyak terkait dengan menipisnya wawasan kebangsaan dalam jiwa masyarakat dan para pejabat pemerintahan, maka rekaman CD salah satu upaya untuk menyadarkan kondisi saat ini dengan upaya mensosialisasikan kembali lagu-lagu perjuangan kepada masyarakat untuk diperdengarkan secara umum, baik di instansi pemerintah maupun swasta. Pusat Studi Pancasila UGM dan Paduan Suara Gelora Bahana Patria sepakat menjadikan paduan suara sebagai Badan Perjuangan guna membina wawasan kebangsaan melalui syair lagu perjuangan cinta tanah air.

Penyebaran hasil rekaman lagu perjuangan melalui CD telah dibagi-bagikan dan disiarkan lewat penegeras suara setiap hari berkisar 5 sampai 7 menit di kantor pemerintahan maupun perusahaan swasta, di instansi militer maupun sipil, di sekolah-sekolah, di televisi, di radio, bahkan di gedung-gedung pertunjukan, dalam acara resmi atau tidak resmi, bahkan ditempat keramaian publik seperti di stasiun kereta api, di alte bus, dan di museum.

5. Menyelenggarakan Seminar lagu-lagu Perjuangan tahun 2015

Seminar menggambarkan problema disaat kondisi lagu-lagu perjuangan mengalami kemunduran. Perubahan dari masa kemasa dalam melestarikan lagu-lagu perjuangan ternyata permasalahan yang dihadapi adalah terjadinya perubahan. Beberapa perubahan

yang menjadi kendala penyebabnya adalah adanya pergantian pemerintahan termasuk program kerja pemerintah daerah. Seminar kali ini menyoroti beberapa hal yang dapat direkomendasikan kepada pemerintah sebagai berikut. Pelajaran seni budaya menurut kurikulum yang dihadapi guru kesenian ternyata tidak disarankan mengajarkan lagu-lagu perjuangan, selain musik nusantara atau musik mancanegara. Kondisi ini belum ada perubahan hingga saat ini maka perlu dilakukan terobosan-terobosan baru. Fotensi dari pengembangan seminar adalah suatu cara pendekatan yang strategis dimana para ahli dari lembaga Pusat Studi Pancasila UGM dan Kementerian Koordinator Pembangunan Manusia dan Kebudayaan turut memaparkan konsep pendidikan yang tepat untuk saat ini. Model-model yang dikembangkan melalui lagu-lagu perjuangan menjadi menarik karena permasalahan bangsa saat ini membutuhkan pencerahan. Peserta seminar umumnya terdiri dari unsur masyarakat guru, mahasiswa, seniman, yang mewakili grup paduan di kota Yogyakarta. Topik yang mengenai peran lagu-lagu perjuangan ternyata mendapat respon positif dari peserta sehingga dapat dirumuskan untuk direkomendasikan kepada pemerintah. Pada kesempatan tanya jawab pemerintah yang diwakili Kemenko PMK dalam paparannya melakukan penataan ulang sistem pengajaran seni budaya bersama mendikbud bagaimana caranya agar lagu-lagu perjuangan dapat dibudayakan kembali. Membentuk paduan suara sebagai wahana mengumandangkan lagu perjuangan dalam aktivitas sekolah dalam pendidikan karakter sebenarnya sejalan dengan kebijakan pemerintah saat ini.

6. Menyelenggarakan Workshop Lagu-lagu Perjuangan

Workshop merupakan bagian dari persiapan aubade yang dilaksanakan di Aula Harian Kedaulatan Rakyat sejak tahun 2014 dan 2015 melibatkan perwakilan peserta paduan suara untuk diberi pengarahan dalam mempersiapkan aubade. Setelah itu sekretariat mengirimkan formulir pendaftaran guna penataan dilapangan, jumlah partitur lagu dan rekaman paduan suara sebagai contoh dikirim melalui alamat website masing-masing. Contoh rekaman merupakan urutan lagu-lagu yang akan dinyanyikan sesuai dengan partitur dikirim lewat Email melalui Pusat Studi Pancasila UGM yang sudah diunggah lewat Youtube. Selain melalui media sosial tim teknis anggota paduan suara *Gelora Bahana Patria* melakukan peninjauan langsung ke lokasi dengan melatih paduan suara dalam kelompok-kelompok kecil dengan lokasi terpisah. Setelah kelompok-kelompok tersebut siap, kemudian diperlukan latihan gabungan gladi bersih seluruh kelompok paduan suara di lapangan Pancasila UGM. Latihan bersama dilakukan beberapa kali untuk semua repertoar dan apabila diiringi musik, maka waktu latihan bersama iringan musik perlu pula dilatih secara khusus guna penyesuaian antara dirigen, pengiring musik, dan para penyanyi paduan suara.

7. Menyelenggarakan Aubade Paduan Suara

Aubade adalah musik sebagai ekspresi emosional dalam membangkitkan semangat nasionalisme dan cinta tanah air melibatkan kelompok paduan suara yang ditempatkan pada sebuah panggung pada sudut tertentu menyambut upacara hari besar nasional yang biasanya dikumandangkan pada pagi hari. Paduan Suara *Gelora Bahana Patria* menyanyikan lagu-lagu perjuangan sebagai ekspresi emosional selalu dimulai dengan menyanyikan lagu *Indonesia Raya* dalam acara pembukaan konser diberbagai tempat dan acara tertentu. Paduan suara *Gelora Bahana Patria* dalam kesempatan ini mengajak seluruh komponen masyarakat, instansi pemerintah maupun swasta, kelompok agama dan dunia pendidikan bergabung dalam wadah mengikuti aubade dalam menyambut hari besar nasional. Selama berlangsungnya aubade yang menjadi tanggung jawab dibidang artistik ialah paduan suara *Gelora Bahana Patria* intinya adalah sebagai pelatih para peserta dan pengerjaan arransemen lagu. Penyelenggaraan aubade dilaksanakan di Yogyakarta pada tahun 1964 kemudian berturut-turut pada tahun 2014, tahun 2015, dan tahun 2017 Pengalaman ini berhasil

dicapai karena adanya kerjasama yang baik dengan berbagai pihak yang melibatkan grup paduan suara pelajar, mahasiswa, grup paduan suara instansi pemerintah maupun swasta, paduan suara kelompok masyarakat, dan kelompok agama yang telah sepakat bersama-sama menggelorakan lagu-lagu perjuangan.

Wisnu Mintargo
Paduan Suara Gelora
Bahana Patria
Yogyakarta dan
Pelestarian Lagu-Lagu
Perjuangan Indonesia

Peran Paduan Suara Gelora Bahana Patria Yogyakarta

Peran paduan suara *Gelora Bahana Patria* melalui karya arransemen lagu yang digubah Nortier Simanungkalit, Lilik Sugiarto dan R.M. Priyo Dwiwarso adalah cara yang strategis bagi paduan suara *Gelora Bahana Patria* menarik partisipasi masyarakat dan generasi muda untuk mencintai lagu-lagu perjuangan dalam membangun etos kerja dan disiplin nasional. Karya arransemen dalam kajian musikologis adalah upaya untuk melestarikan budaya bangsa bertujuan memberi nuansa baru pada lagu agar terkesan lagu baru agar dicintai oleh generasi muda (Kawakami 1970: 26). Dalam mengembangkan karya arransemen paduan suara *Gelora Bahana Patria* berhasil melahirkan generasi di bidang musik, yaitu dirigen dan arranger yang handal. Karya arransemen yang dirintis sejak tahun 1964 oleh Nortier Simanungkalit kemudian dilanjutkan oleh Lilik Sugiarto dan R.M. Priyo Dwiwarso baik perannya sebagai arranger maupun dirigen paduan suara. Tantangan bagi paduan suara *Gelora Bahana Patria* saat ini bagaimana peran paduan suara dan lagu-lagu perjuangan dapat mendorong kerja keras menumbuhkan semangat ethos kerja membangun disiplin nasional dalam arti yang luas.

Menghargai dan mencintai lagu-lagu perjuangan berarti menghargai peristiwa perjuangan yang dialami para pejuang bangsa termasuk karya-karya yang diciptakan pada masa itu menjadi inspirasi bagi paduan suara *Gelora Bahana Patria* membangun bangsa berjiwa nasionalisme dan cinta tanah air. Menghargai karya bangsa Indonesia, yang pada umumnya bagi masyarakat dan generasi muda belum mengetahui bahwa lagu-lagu perjuangan mempunyai latar belakang sejarah. Lagu-lagu perjuangan adalah musik fungsional yang menggambarkan sebuah peristiwa perjuangan tempo dulu yang dapat memberikan motivasi bagi pelaku dan pendengarnya untuk membangun karakter etos kerja, sikap disiplin, sehingga tangguh menghadapi tantangan dan hambatan disegala bidang seperti dilukiskan melalui teks dan syair lagunya.

Dalam pendekatan Hermeneutik teks syair lagu-lagu perjuangan adalah sesuatu yang harus di analisis kemudian di tafsirkan. Memandang seni sebagai teks maka pemaknaannya dapat menggunakan berbagai konsep dan teori untuk dapat memahaminya. Lagu-lagu perjuangan yang diciptakan pada masa prakemerdekaan (1908-1945), dan pascakemerdekaan (1945-1949) memiliki perbedaan dan fungsinya masing-masing. Lagu-lagu perjuangan masa prakemerdekaan memiliki sifat dominan yang cenderung membangun semangat jiwa nasionalisme, dalam menilai warga negara bersikap tidak membedakan suku, agama, golongan, guna meningkatkan persatuan dan kesatuan sehingga lahirnya suatu bangsa. Lagu-lagu perjuangan masa pascakemerdekaan memiliki sifat dominan yang cenderung membangun semangat patriotisme dalam menilai sikap keberanian yang mencerminkan kesetiaan dan rela berkorban membela tanah air. Patriotisme di ikat oleh nasionalisme yang memupuk kecintaan tanah air yang saling berkaitan satu sama lainnya. Artinya persatuan dan kesatuan merupakan syarat utama. Kecintaan tanah air akan muncul dengan sendirinya apabila persatuan dan kesatuan sudah menjadi kokoh (Mitrgo, 2001: 19). Jika belum bersatu tidak mungkin kecintaan tanah air akan muncul begitu saja. Persatuan dan kesatuan menjadi kokoh, maka keberanian, kesetiaan, dan rela berkorban tampil sebagai kekuatan dalam membela tanah air, seperti yang dikemukakan berikut ini.

Membangun Nasionalisme Masa Pra Kemerdekaan (1908-1945)

Nasionalisme adalah sesuatu yang berharga dalam menilai warga negara untuk bersikap

tidak membedakan suku, agama, golongan, dan status sosial bertujuan meningkatkan persatuan dan kesatuan. Lagu-lagu perjuangan memiliki makna persatuan diciptakan masa prakemerdekaan (1908-1945), beberapa lagu yang telah diarransir Nortier Simanungkalit dan R.M. Priyo Dwiarto selain lagu *Indonesia Raya*, ciptaan W.R. Supratman ialah *Indonesia Subur* ciptaan Mochamad Syafei, *Bagimu Negri* ciptaan Kusbini, dan *Bangun Pemuda Pemuda* ciptaan Alfred Simandjuntak. Lagu-lagu tersebut dinyanyikan oleh paduan suara *Gelora Bahana Patria* yang mengandung nilai persatuan dan kesatuan. Ide pokok lagu-lagu yang telah dikemukakan diatas intinya tentang peraturan bangsa, ketika bangsa Indonesia belum berani menyatakan kemerdekaannya. Lagu *Indonesia Raya* masa itu masih menggunakan kata *mulya* karena bangsa Indonesia masih dalam belenggu kaum penjajah.

Para pemuda yang tergabung dalam perkumpulan pada masa itu mulai membangun diri dalam proses pembentukan bangsa, pemimpin bangsa, dan sebagai pewaris masa depan bangsa. Ide pokok lagu-lagu yang dikumandangkan adalah ide persatuan bangsa. Pada akhir masa pendudukan Jepang kata *mulia* dalam lagu *Indonesia Raya* akhirnya diubah menjadi kata *merdeka*. Ini menunjukkan bahwa bangsa Indonesia sudah berani menyatakan kemerdekaannya secara terbuka. Lagu-lagu tersebut diatas cenderung memiliki unsur bersifat nasionalisme, sehingga memiliki potensi yang kuat dalam meningkatkan persatuan dan kesatuan dalam mencegah perpecahan bangsa.

Beberapa lagu diantaranya adalah *Indonesia Subur*, *Indonesia Raya*, *Bagimu Negri* adalah lagu-lagu yang diciptakan masa pra-kemerdekaan umumnya mengandung nilai tentang pembentukan dan lahirnya suatu bangsa. Situasi ini kondisi pada waktu itu dapat dimaklumi bahwa Indonesia masih dalam belenggu penjajahan. Para pemuda yang tergabung dalam Perkumpulan pemuda mulai membangun diri sebagai pembentukan bangsa, pemimpin bangsa, dan sebagai pewaris masa depan bangsa. Ide pokok lagu-lagu yang dikumandangkan adalah ide persatuan bangsa.

BAGIMU NEGRI

Kusbini

(Do = G; 4/4; Grave)

Padamu Negri kami berjanji,
Padamu Negri kami berbakti,
Padamu Negri kami mengabdikan,
Bagimu Negri, jiwara kami.

Membangun Patriotisme Pasca kemerdekaan (1945-1949)

Nilai-nilai patriotisme sesuatu yang berharga dalam menilai sikap keberanian perilaku warga negara yang mencerminkan, kesetiaan, dan rela berkorban membela bangsa dan negara termasuk wilayah, kekayaan alam yang dimiliki bangsa Indonesia. Lagu-lagu perjuangan yang diciptakan pada masa pascakemerdekaan (1945-1949). Reportoar lagu yang di arransir oleh Nortier Simanungkalit, Lilik Sugiarto dan R.M. Priyo Dwiarto diantaranya ialah *Maju tak Gentar*, ciptaan Cornel Simandjuntak *Hari Merdeka*, ciptaan HS Mutahar, *Satu Nusa Satu Bangsa* ciptaan L. Manik, *Berkibirlah Benderaku*, ciptaan Bintang Soedibyo, *Sepasang Mata Bola* ciptaan Ismail Marzuki. Lagu-lagu tersebut dinyanyikan oleh paduan suara *Gelora Bahana Patria* diberbagai tempat dan acara. Makna yang terkandung dari syair lagu-lagu ini mengandung tema keberanian, kegembiraan, dan kebanggaan serta penghargaan betapa besarnya arti kemerdekaan bagi bangsa Indonesia dan kemerdekaan itu harus tetap dipertahankan sampai titik darah penghabisan.

Beberapa lagu diantaranya *Maju tak Gentar, Hari Merdeka, Berkibarlah Benderaku*, lirik syair yang dihasilkan pada periode ini umumnya mengandung tema kegembiraan, dan kebanggaan serta penghargaan betapa besarnya arti kemerdekaan bagi bangsa Indonesia dan kemerdekaan itu harus tetap dipertahankan sampai titik darah penghabisan. Tema dari lagu-lagu pada masa periode ini menggambarkan sifat gelora pemuda dengan semangat yang menyala untuk melawan penjajahan. Aksi para pencipta lagu pada masa revolusi membuktikan perjuangan mereka tanpa pamrih. Sayangnya kisah eroik para seniman ini hampir tidak tercatat dalam sejarah perjuangan bangsa.

MAJU TAK GENTAR

C. Simanjutak
(Do = Bes; 4/4; Marcia)

Maju tak gentar, membela yang benar
Maju tak gentar, hak kita diserang.
Maju serentak, mengusir penyerang
Maju serentak, tentu kita menang

Bergerak, bergerak
Serentak, serentak
Menerkam, menerjang, terjang!

Tak gentar, tak gentar
Menyerang-menyerang
Majulah, majulah, menang.

Lagu Perjuangan Masa Orde lama, Orde Baru dan Masa Reformasi

Beberapa tahun terakhir dari kalangan generasi muda ulai muncul lagu-lagu dengan lirik yang sarat isu nasionalisme serta cinta tanah air. Kondisi ini menggambarkan fenomena yang menarik bahwa ternyata saat ini generasi muda untuk berpartisipasi memaknai nasionalisme bisa melalui musik sesuai jamannya. Musik adalah aplikasi perilaku kultural yang selalu berkembang. Oleh karenanya idiom nasionalisme dalam kerangka membangun semangat juang perlu ditingkatkan, terutama pada sejauh mana sumbangan lagu-lagu tersebut terhadap perilaku bangsa. Beberapa lagu yang kita kenal seperti Andika Bhayangkari, ciptaan Amir Pasaribu, Kebyar-kebyar ciptaan Gombloh, dan Bendera ciptaan Erros Candra.

ANDIKA BHAYANGKARI

Amir Pasaribu
(Do = D; 4/4; Sedang)

Andika Bhayangkari pencipta Sapta Marga
Pancasila mulai jadi, Negara mulia
Bhineka Tunggal Ika, lambang Bangsa satria
Menuju Nusantara, bahagia jaya, bahagia jaya.

KEBYAR-KEBYAR

Gombloh
(Do = G; 4/4)

Kesimpulan

322

Aktivitas dan Peran paduan suara *Gelora Bahana Patria* pengertian itu dapat diartikan adalah hasil interaksi dilakukan organisasi paduan suara yang konsisten menyanyikan lagu-lagu perjuangan. Aktivitasnya melakukan konser diberbagai tempat dan aktivitas pendukung lainnya diberbagai tempat dan acara. Sedang perannya memberikan kontribusi yang kuat bagi para tokohnya dengan membuat karya arransemen yang mampu menggugah masyarakat Yogyakarta. (intinya)

Aktivitas dan peran paduan suara *Gelora Bahana Patria* Yogyakarta adalah hasil Interaksi dilakukan paduan suara yang konsisten menyanyikan lagu-lagu perjuangan diberbagai tempat dari waktu ke waktu, akhirnya secara memiliki pengalaman dibidangnya sebagai badan perjuangan. Aktivitas dan peran melakukan gerakan budaya mulai dari organisasi hingga upaya melestarikan lagu-lagu perjuangan Indonesia. Organisasi ini mempunyai pengalaman yang luas terhadap perubahan sosial politik sejak dilahirkan pada masa orde lama, berlanjut masa orde baru hingga reformasi. Pada masa kebangkitannya kondisi sosial yang menyatukan paduan suara ini adanya perubahan orientasi selain konser juga menambahkan kegiatan seperti melakukan perubahan di bidang organisasi dan para tokohnya, menyelenggarakan sarasehan, seminar, workshop, melatih paduan suara di sekolah umum, merilis rekaman, lomba dan aubade yang bermanfaat bagi masyarakat Yogyakarta.

Paduan suara *Gelora Bahana Patria* telah menyumbangkan darma baktinya kepada masyarakat, pendidikan, dan kebudayaan. Faktor pendukung paduan suara sebagai badan perjuangan dipengaruhi karena sebagian alumninya adalah mantan pejabat di instansi pemerintahan yang memiliki pengalaman dan wawasan yang luas dalam membangun kemitraan. Membangun kemitraan berhasil dilakukan melalui instansi pemerintah maupun swasta. Instansi yang memiliki potensi membantu paduan suara *Gelora Bahana Patria* adalah Pusat Studi Pancasila (PSP) UGM, Gubernur DIY, Harian Umum Kedaulatan Rakyat, Majelis Luhur Tamansiswa, MPPR RI, Mendikbud, dan Kemenko Pembangunan Manusia dan Kebudayaan.

Para tokoh paduan suara *Gelora Bahana Patria* merupakan salah satu sentral kekuatan yang sangat mempengaruhi kehidupan paduan suara terutama adanya dorongan untuk melakukan regenerasi kepemimpinan mulai dari Nortier Simanungkalit, Lilik Sugiarto dan R.M Priyo Dwiwarso. Kekaryaan musik dalam bentuk arransemen lagu-lagu perjuangan bertujuan agar dapat menarik perhatian para generasi muda. Pengalaman selama setengah abad sebagai paduan suara amatir non komersial dapat menjadi contoh bagi grup paduan suara di Indonesia. Mampu melakukan regenerasi dengan membentuk kepengurusan baru sehingga beban generasi tua mulai dikurangi. Pengalaman yang dihasilkan organisasi ini mampu menghadapi tantangan dengan gaya khas guyub rukun mewarnai gerak langkah paduan suara *Gelora Bahana Patria*.

Peran paduan suara dan lagu-lagu perjuangan diperlukan untuk memperkuat mental spiritual bangsa menghadapi era globalisasi yang datang dari luar. Paduan suara dan lagu-lagu perjuangan bila dikampanyekan secara teratur dan terus menerus di seluruh Nusantara akan mempercepat pendidikan karakter bangsa dalam membangun semangat etos kerja semangat belajar, dan membangun disiplin nasional. Reportoar lagu-lagu perjuangan yang digubah oleh para tokohnya dengan mempertahankan makna nasionalisme dan cinta tanah air. Lagu-lagu perjuangan pascakemerdekaan justru lebih bergairah membela tanah air di masa revolusi, dan sebagian diciptakan di Yogyakarta. Jumlah reportoar lagu bermakna nasionalisme dan cinta tanah air yang dimiliki paduan *Gelora Bahana Patria* jumlahnya cukup banyak, dan tersimpan

rapih sehingga dapat diapresiasi bagi generasi berikutnya.

Jika diamati secara keseluruhan aktivitas dan peran paduan suara lebih mengarah kepada aktivitas bagi kebutuhan masyarakat dibandingkan melalui pendidikan di sekolah umum. Akses melalui pendidikan sekolah umum terbatas karena adanya peraturan yang ketat dikalangan internal sekolah hingga birokrasi di dinas pendidikan. Akses untuk masyarakat justru peluangnya lebih besar dilakukan, karena tanpa melalui birokrasi yang rumit. Paduan suara *Gelora Bahana Patria* adalah tempat menyalurkan semangat nasionalisme dan cinta tanah air, melalui lagu yang dapat memberikan manfaat, dan efek yang positif bagi anggotanya dalam berperilaku dan bermasyarakat. Hal ini dapat dirumuskan bahwa peran paduan suara *Gelora Bahana Patria* dari hasil penelitian dikemukakan pada seluruh pembahasan peran dalam masyarakat, pendidikan kebudayaan, menjadi empat pernyataan penting, dan sesuatu yang baru dalam simpulan berikut ini.

Pertama; peran paduan suara *Gelora Bahana Patria* merupakan satu-satunya organisasi paduan suara di Indonesia yang dapat memberikan kontribusi yang besar terhadap lagu-lagu perjuangan yang dapat menggantikan peran korp musik militer dalam kegiatan hari besar nasional. Kedua; aktivitas paduan suara *Gelora Bahana Patria* dalam bidang pendidikan dan kemasyarakatan berhasil menyelenggarakan kegiatan yang bersifat strategis dalam membangun generasi muda dimasa mendatang melalui lagu. Peran paduan suara memberikan kontribusi yang besar bagi perubahan organisasi dan para tokohnya merupakan sesuatu yang baru bagi Yogyakarta. dalam membangun semangat nasionalisme dan cinta tanah air tujuh model kemitraan yang dikembangkan dalam aktivitas paduan suara *Gelora Bahana Patria* dalam melestarikan lagu-lagu perjuangan menjadi sesuatu yang baru, dan bisa menjadi contoh organisasi kemasyarakatan lainnya. Paduan suara ini mengembangkan strategi dengan memberi informasi yaitu mengubah struktur organisasi, konser diberbagai tempat, mendirikan yayasan pengembangan musik, menyelenggarakan sarasehan, seminar, merilis rekaman, menyelenggarakan lomba, pelatihan, workshop, dan aubade dalam peran sosial bagi masyarakat, pendidikan, dan kebudayaan. Ketiga; peran paduan suara *Gelora Bahana Pratia* mempunyai kedudukan yang sangat strategis untuk menanamkan nilai nasionalisme dan cinta tanah air dalam masyarakat, pendidikan, dan kebudayaan sehingga dapat disebut satu-satunya paduan suara di Indonesia yang memiliki kontribusi yang besar dalam mengamalkan dan melestarikan lagu-lagu perjuangan Indonesia.

Daftar Pustaka

- Galtung, Johan, (1970) *Diacronic Generalation, Proces Generalisis and Causal Analysis* (New York: Peloncut,).
- Kawakami, Genichi. 1970 *Arranging Popular Musical & Practical Guide* (zen-on: Foudation Musical Yamaha)
- Mintargo, Wisnu, R.M. Soedarsono, Victor Ganap. 2014., "Fungsi Lagu Perjuangan Sebagai Pendidikan Karakter Bangsa" dalam Jurnal Kawistara Vol. 3 No. 3 (UGM: Yogyakarta).
- Mintargo. Wisnu, "Fungsi lagu Perjuangan Indonesia dalam Konteks Kemerdekaan Tahun 1945-1949" (tesis S-2 Program Pasca Sarjana UGM Yogyakarta 2001).
- Sadie, Stanley. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New York: USA,)
- Sunarno. R.B, WP, FX. Koesworo, KRT. Susanto Tirtodiprodjo, TB. Bambang Purwanto, Sri Anandawati, (2014) *Setengah Abad Paduan Suara Gelora Bahana Patria* (Yogyakarta: PS. GBP).
- Supriatun (2008) *Karya Seni Monumental Seni pertunjukan* (Jakarta: Depdikbud)
- Warisman dalam "Lomba Paduan Suara HUT ke-50 Gelora Bahana Patria Paduan Suara Memberi Konsumsi Jiwa Positif *Harian kedaulatan Rakyat*, Selasa 11 Februari 2014.
- _____(1993) *Garis-garis Besar Haluan Negara* (Surakarta:Pabelan,)

POSTLUDE

Victorius Ganap: Mitra, Mentor, Motivator, dan Fasilitator

Berbagi Musik
Persembahan untuk
Sang Maha Guru

Suharto

327

Mungkin hanya beberapa orang saja yang menganggap Prof. Ganap memiliki empat peran sekaligus dalam pribadinya (termasuk saya). Beruntunglah saya bisa mengenal beliau dan yang menganggap beliau memiliki peran khusus yang sedikit banyak mempengaruhi pola pikir dan menginspirasi dalam menjalankan tugas sehari-hari saya. Empat peran yang khusus beliau bagi saya pribadi adalah sebagai mitra, mentor, motivator, fasilitator.

Sebagai Mitra

Bertugas sebagai ketua editor sebuah jurnal terakreditasi, *Harmonia*, adalah kebanggaan bagi saya karena saya bisa banyak mengenal para penulis dan reviewer (mitra bestari) dari berbagai penjuru dunia. Tugas tersebut saya jalani sejak tahun 2000. Salah seorang reviewer yang saya andalkan adalah Prof. Ganap. Kami mengundang beliau sebagai salah satu reviewer karena pengalaman beliau sebagai reviewer di beberapa jurnal terkemuka, seperti *Humaniora*, UGM.

Saya sangat senang kesediaan beliau padahal saat itu *Harmonia* dalam keadaan terdegradasi. Salah satu keunggulan beliau sebagai reviewer (mitra bestari) adalah tidak hanya memeriksa konten saja tetapi juga memberi masukan yang sangat konstruktif bagi penulis maupun pengelola *Harmonia* sendiri. Bahkan, di saat-saat kritis karena ketiadaan naskah yang masuk dan beberapa pengelola yang sedang sibuk studi lanjut, beliau memberi banyak motivasi untuk terus berjuang.

Di saat-saat kritis itulah saya memilih salah satu mitra bestari sebagai teman untuk curhat terutama terkait dengan jurnal yang kami kelola. Melalui email kami berkomunikasi secara pribadi. Berikut adalah salah satu kutipan email beliau yang bagi saya sangat berarti dan memotivasi saya saat itu.

“Kalau *Harmonia* kembali menjadi jurnal nasional terakreditasi, naskah akan banyak berdatangan seperti halnya jurnal *Humaniora* FIB-UGM di mana saya juga menjadi Mitra Bestari. Peraturan Dikti yang mewajibkan dosen, mahasiswa untuk menulis pada jurnal sebagai syarat penulisan skripsi, tesis, dan disertasi menjadikan jurnal sebagai tumpuan sekian puluhribu ilmuwan seni, selain menjamurnya penerbitan jurnal baru di mana-mana. Persaingan antar jurnal menjadi ketat, sehingga predikat sebagai jurnal nasional terakreditasi harus menjadi prioritas utama.

Harapan saya juga nantinya, *Harmonia* dapat berkembang menjadi **jurnal internasional bereputasi**, dengan melibatkan penyunting ahli dari mancanegara, seperti halnya status jurnal *Humaniora* FIB-UGM saat ini. Dedikasi dari staf redaksi amat sangat dibutuhkan, dan saya sangat menghargai upaya pak Suharto untuk tetap mengasuh *Harmonia*, di tengah situasi dan kondisi yang tidak kondusif. Pengalaman saya dalam mengelola jurnal *Seni* yang sekarang almarhum, juga tidak berbeda dengan apa yang dialami pak Suharto, sehingga tidak perlu kecil hati. Insya Allah suatu saat nanti *Harmonia* menjadi jurnal seni yang berwibawa dan disegani. Amin YRA” (Ganap, Selasa, 20 Agustus 2013, pukul 07.01).

Secara jujur, email ini ikut memotivasi kami untuk kembali bangkit dan memperbaiki kinerja. Setelah dua tahun melakukan perbaikan kinerja pengelolaan tersebut akhirnya *Harmonia* kembali terakreditasi Dikti tahun 2015. Sangat tersurat dalam email tersebut tentang kepedulian

beliau pada Harmonia khususnya, dan dunia publikasi ilmiah pada umumnya. Padahal, *Harmonia* bukanlah jurnal yang berasal dari institusi di mana beliau berasal. Dedikasi yang tinggi pada ilmu pengetahuan juga tersirat pada setiap sikapnya. Ini juga dibuktikan dengan selalu mengembalikan hasil review artikel jurnal yang kami sampaikan dengan tepat waktu dan sangat teliti.

Salah satu hal lain yang tidak pernah saya lupakan adalah sikap beliau saat saya minta tolong untuk membaca isi laporan tesis saya pada awal tahun 2011. Padahal, beliau bukanlah dosen pembimbing saya di Universitas Sebelas Maret termasuk belum pernah berkomunikasi secara langsung maupun sebelumnya. Dengan senang hati beliau menerima permohonan saya tersebut.

Saya hanya mengenal beliau lewat tulisan di jurnal-jurnal ilmiah. Saya hanya punya firasat bahwa beliau akan bersedia membaca dan mengevaluasi laporan tesis saya yang sudah sampai pada Bab V (Kesimpulan). Tesisku berjudul "*Analisis Kesepadanan Kelas Kata Utama dan Keindahannya pada Lagu: Studi Kasus Penerjemahan Syair Lagu-Lagu Gerejani*". Kesediaan beliau membaca email berisi 5 bab dan memberi evaluasi sangat berarti karena masukannya saya gunakan untuk memperbaiki dan melengkapi tesis tersebut. Saya yakin tesis saya yang lumayan tebal tersebut sudah dibaca secara keseluruhan karena semua komentar yang diberikan mencakup seluruh bab. Salah satu masukan yang berjumlah 10 butir yang masih teringat adalah yang nomor 6 dan 7: "Kajian anda sangat deskriptif dan tekstual" dan "Gunakan analisis tentang efek pada lagu secara kualitatif". Dan, komentar itu saya gunakan untuk memperdalam analisis saya. Alhamdulillah saat ujian tesis pertengahan tahun 2011, salah satu penguji mengomentari di luar sidang bahwa penelitian terjemahan lagu belum banyak bahkan mungkin belum ada di dunia. Bisa dijadikan penelitian hibah jika mau.

Sebagai Mentor dan Fasilitator

Pertemuan saya secara langsung bisa terjadi setelah saya mengambil program S3 di Program Pasca sarjana Universitas Negeri Semarang tahun 2012. Beliau adalah salah satu pengampu matakuliah di program tersebut yaitu mata kuliah "Seminar". Pengalamannya sebagai birokrat di Institut Seni Indonesia Yogyakarta, peneliti, dan dosen memberi banyak masukan, bimbingan, dan fasilitator bagi mahasiswa. Perannya sebagai mentor dalam mata kuliah tersebut membuat para peserta kuliah baik penyaji maupun peserta dalam kegiatan presentasi mendapat bimbingan dan arahan yang cukup berarti.

Beberapa kali beliau meminjamkan beberapa buku kepada para mahasiswa yang memerlukan. Mungkin beliau beranggapan bahwa ini akan memudahkan mahasiswa untuk mendapatkan referensi secara cepat apalagi jika beliau tahu bahwa bukunya sulit didapat. Bahkan jika perlu diberikan secara cuma-cuma (terimakasih Prof Victor atas hadiah buku "Keroncong Toegoe" kepada saya).

Sebagai fasilitator beliau tidak hanya meminjamkan buku-buku tetapi memfasilitasi dengan menjadi penghubung dengan seniman maupun teman seniman/ kolega di luar negeri untuk bisa hadir di Indonesia maupun kampus kami dan mengadakan workshop dan pertunjukan musik. Tentu ini adalah sesuatu yang sangat berarti bagi kami yang sedang kuliah Pendidikan Seni di S2 maupun S3 Unnes di mana beliau menjadi salah satu dosen tamunya.

Sebagai Motivator

Salah satu yang sangat saya puji dari beliau adalah kemampuan membawa diri secara profesional dan proporsional. Sebagai seorang pengampu mata kuliah, beliau mampu memberikan materi sesuai bidangnya. Bahkan materi yang diberikan mampu menjadikan motivasi bagi para mahasiswa yang diampu maupun yang dibimbingnya. Beberapa arahan yang

tepat saat mahasiswa mengalami kendala dalam pemecahan masalah, misalnya penggunaan teori yang kurang pas, dalam penelitiannya menunjukkan kedalaman materi dibidang seni yang beliau miliki. Arahan yang memberi solusi ini akhirnya mampu memberi motivasi bagi mahasiswa yang mengalami hambatan dalam studi.

Prof. Ganap adalah pekerja profesional yang mampu bekerja secara proporsional. Dalam kasus saya, status beliau adalah sebagai salah satu reviewer jurnal, dosen, promotor disertasi dan penguji disertasi yang saya tulis. Namun demikian, dalam setiap perannya beliau tetap menempatkan dirinya sesuai di mana sedang berperan. Sebagai reviewer, beliau tetap obyektif dan teliti. Sebagai seorang dosen beliau bersikap tegas dan professional dengan menerapkan etika akademik yang ada. Sebagai promotor dan penguji beliau bertindak sebagaimana seorang penguji dan promotor. Pertanyaan kritis dan masukan yang konstruktif diberikan sehingga ada solusi saat diperbaiki.

Untuk kasus kesediaan beliau membaca dan mengevaluasi tesis saya padahal bukan pembimbing mungkin sebuah eksekusi yang muncul dari nurani kepedulian yang sangat yang ada dalam diri beliau. Saat itu, saya hanya mendapat insting bahwa beliau akan membantu dan beliau mendapat dorongan untuk membantu saya yang membutuhkan bantuan untuk menilai sebuah karya tulis, walaupun mungkin dianggap aneh.

Semoga semua keteladanan Prof. Ganap yang saya rasakan ini membawa berkah bagi beliau dan kita dan menjadi inspirasi bagi kita untuk selalu berbuat kebaikan. Karena saya yakin kebaikan akan selalu mendatangkan keberkahan dan kebahagiaan.

Lautan Pengetahuan dan Nasionalisme Sang Maha Guru

Jasahdin Saragih

330

Ekspresi pesona seorang Maha Guru saya rasakan dari Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed ketika saya sebagai mahasiswa beliau dalam mata kuliah Etnomusikologi, Seni dan Pendidikan serta pembimbing utama penulisan tesis. Salah satu yang paling berkesan adalah ketika beliau menjelaskan tentang musik “Keroncong”. Penjelasan terkait sejarah, bukti sejarah (artefak), tempat dan waktu kejadian, tokoh/pelaku, pandangan musikologi dan etnomusikologi disampaikan dalam rangkaian yang menyatu. Informasi pengetahuan yang luas dan mendalam seperti hal tersebut belum pernah saya temui dalam penyampaian secara lisan, biasanya ada dalam tulisan.

Keinginan beliau untuk menaikkan nama Karawitanologi sebagai nama sebuah disiplin ilmu yang khusus mempelajari musik-musik tradisional Nusantara adalah salah satu bentuk Nasionalisme keilmuan. Seringkali kita harus memakai terminologi dari luar (asing) padahal kita sendiri memiliki sebutan untuk hal tersebut, bahkan sebagai objek kajian dari nama asing tersebut adalah budaya kita yang merupakan warisan leluhur. Keinginan untuk mengangkat, menggunakan sebutan atau nama-nama yang berasal dari tradisi kita hendaknya dapat diikuti oleh tokoh maupun ilmuan lainnya.

Ilmu pengetahuan yang mendalam dan luas hanya dapat diperoleh seseorang yang menganggapnya sebagai kebutuhan pokok, sehingga dia akan berjuang, menggunakan waktu hidupnya dan berkorban untuk memperolehnya. Menguji manfaat Ilmu Pengetahuan dilakukan dengan mensosialisasikan dan mengabdikannya dalam kehidupan sehari-hari. Saya sebagai orang yang pernah menjadi mahasiswa dari Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed telah menjadi bagian dari sosialisasi dan pengabdian Ilmu Pengetahuan yang diperoleh beliau.

Pemahaman dan pengetahuan akan keanekaragaman suku, budaya, agama dan lingkungan alam Negeri ini dari Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed. sungguh luar biasa. Hal tersebut membuat siapapun yang berinteraksi atau menjadi mahasiswa beliau dapat merasa dekat, sebab tentang dirinya, daerahnya, identitas budayanya merupakan bagian dari komunikasi dan interaksi dengan Sang Maha Guru. Pendekatan dengan pemahaman tersebut dapat menjadi contoh bahkan acuan bagi pengajar, dosen dan tenaga pendidik lainnya dalam hubungan proses belajar mengajar, sehingga yang diajar tidak merasa asing dengan pengajarnya.

Mahasiswa yang berasal dari daerah terpencil bahkan tertinggal cenderung merasa ada jarak yang jauh dan batas yang lebar dengan pengajarnya. Kondisi tersebut menyebabkan komunikasi dalam proses belajar mengajar tidak maksimal sehingga apa yang menjadi target pengajaran tidak tercapai. Hanya seorang Maha Guru yang rendah hati, memiliki pengetahuan dan wawasan yang luas yang dapat mempersempit jarak dan mengecilkan batas yang ada karena perbedaan keberadaan tersebut, sehingga proses belajar mengajar, komunikasi dan transfer pengetahuan dapat berlangsung dengan baik.

Seorang Maha Guru menyiapkan waktu dan membuka pintu komunikasi yang lebar buat yang diajarnya. Selama jadi mahasiswa dan anak bimbingan dari Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., pertemuan dapat dilakukan dimana saja beliau berada, bukan hanya di kantor, ruang kelas atau wilayah pendidikan. Tidak jarang di sela-sela tugas dan tanggung jawabnya untuk hal lain yang penting, beliau menyempatkan diri bertemu dengan bimbingannya. Apabila pertemuan tidak dapat dilakukan pintu komunikasi selalu terbuka, via email, telepon dan berbagai media komunikasi lainnya.

Satu hal yang selalu beliau ingatkan kepada saya sebagai seorang mahasiswa yang berasal dari Sumatera Utara dan sudah lama mengabdikan di Papua, agar bekerja dengan sungguh-sungguh. Mengabdikan dengan sepenuh hati dan giat bekerja untuk membangun wilayah paling Timur Indonesia tempat saya bekerja. Seluruh wilayah Indonesia itu bersaudara yang harus saling mendukung dan saling membantu. Persatuan Nasional itu akan kokoh bila semua masyarakatnya sama-sama tumbuh dan berkembang.

Ilmu pengetahuan yang diperoleh seseorang hendaknya dapat diabdikan dan bermanfaat bagi masyarakat, terutama masyarakat tempat dimana kita tinggal. Papua masih sangat membutuhkan bantuan Ilmu Pengetahuan untuk mengelola dan memanfaatkan alam dan budayanya yang kaya dan luas. Pesan-pesan tersebut hampir selalu terucap ketika bertemu dengan beliau.

Salam hormat selalu buatmu Bapa (panggilan saya untuk Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed.), sumbangan ilmumu tidak akan pernah hilang dan terlupakan. Semoga juga suatu saat Bapa sampai dan melihat langsung Papua, wilayah paling Timur dari Negeri ini.

Meneguhkan dan Memperkuat Mahasiswa dalam Belajar

Rachel Mediana Untung

Dalam sebuah perkuliahan, tanya jawab sedang berlangsung :

332

- Dosen : Apa yang membedakan paduan suara dan vokal grup?
- Mahasiswa : Jumlah orangnya
- Dosen : Hemm....itu bukan jawaban yang musikologis. Apa alasan secara musikologis?
- Mahasiswa : Aransemennya.
- Dosen : Benar, itu sudah jawaban yang benar tapi belum lengkap. Ingat ya, semua jawaban itu tidak bisa salah. Ingat pendapat dari Merry Fulbrook dalam bukunya “Historical Theory”, yang menyatakan tidak ada kesimpulan yang keliru, atau salah atau jelek. Semua jawaban itu bisa benar, yang beda adalah pendapatnya. Kehalusan jawaban dan diterima oleh akal sehat akan diterima. Ayo sekarang..... apa alasan musikologis yang lebih tepat?
- Mahasiswa : Paduan suara itu tanpa iringan musik karena pembagian suara itu sudah mengiringi suara utama, sebaliknya vokal grup itu membutuhkan iringan.
- Dosen : Nah itu yang saya maksud, itu sebuah jawaban yang musikologis.

Sepenggalan perkuliahan di atas menggambarkan bagaimana seorang dosen, yang tak lain adalah Prof. Victor Ganap dalam menyampaikan perkuliahan. Dalam perkuliahan model dialogis seperti dalam penggalan di atas, mahasiswa dituntut untuk berpikir secara mandiri, dan berpikir dengan logika piramida terbalik yang berfokus pada kajian musikologis. Cara menyampaikan materi dalam perkuliahan tetap dengan materi yang sistematis, namun bukan dengan model ceramah yang berfokus pada materi semata. Mahasiswa didorong untuk berpikir kritis dalam melihat isu yang terlontarkan. Nampaknya *critical thinking* menjadi bagian dari tak terpisahkan dari materi kuliah. Pun dalam tanya jawab yang umumnya cukup leluasa waktunya, beliau seringkali menanyakan apakah paparannya sudah memuaskan? “Ini sudah tuntas belum?, ayo apa yang akan ditanyakan lagi?”, begitu tanyanya. Demikian perkuliahan Prof. Victor Ganap saya alami dalam studi S2 dan S3 di Sekolah Pasca Sarjana UGM.

Salah satu kajian literatur yang saya tunggu dari beliau adalah buku “*Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*” karya Jean-Jacques Nattiez. Buku ini telah saya miliki sejak saya S2 dan saya jilid hardcover karena berharap buku ini bisa awet. Benar prediksi saya. Ulasan literatur buku ini selama kuliah S3 membukakan perspektif saya seperti membuka tirai, secara perlahan pengetahuan itu terungkap. “Jangan ragu untuk membaca dan memahami buku ini, karena buku ini bisa menjadi buku kajian wajib”, begitu pendapat beliau saat memulai materi kajian literatur buku tersebut.

Mata kuliah yang diampu beliau selalu sesuatu yang baru, yang mutakhir, dan kritis. Saya merasa rugi jika tidak hadir dalam kuliahnya.

Hal lain yang saya ingat bahwa beliau memiliki komitmen tinggi untuk perkembangan pendidikan musik di Indonesia. Salah satu hal yang saya ingat ketika membahas tentang produk akhir mahasiswa sarjana, yaitu tugas akhir mahasiswa dalam bentuk skripsi dan jurnal ilmiah. Pendapat beliau adalah, mahasiswa tetap menuliskan skripsi karena itu adalah pertanggungjawaban akademik. Setelah mahasiswa mempertanggungjawabkan skripsinya di forum akademik, maka baru diurnalkan. Jurnal adalah pertanggungjawaban kepada publik. Beliau tidak ragu menyatakan mahasiswa harus melalui pertanggungjawaban akademik dahulu dan dilanjutkan pertanggungjawaban kepada publik, bukan salah satu atau dilakukan secara terbalik.

Selamat purna tugas Prof. Victor Ganap. Terima kasih atas *sharing* pengetahuan yang dibagikan kepada kami dan akan kami *sharing*-kan kepada orang lain, juga mahasiswa kami. Selamat mengemban tugas berikut yang saya percaya akan menjadi ladang pelayanan pendidikan musik yang tetap menguatkan bagi orang lain.

Testimonium untuk Prof. Victor Ganap

Sukatmi Susantina

334

Tatkala awal pertemuan kita jabat tangan untuk saling mengenalkan siapa dan apa yang ada pada diri kita.

Tatkala kita telah saling seiring bersama, kita kemukakan apa yang ada di benak kita dalam karya dan karsa untuk pengabdian bersama pada lembaga, walau kadang ada dalam benak dan peran yang berbeda.

Tatkala kita telah memasuki kemandirian dalam karya, kita saling berpacu meniti pengabdian pada lembaga. Ada yang sampai puncaknya, dan ada yang tersangkut pada dahan berduri tentu saja.

Tatkala kehadiran figur dalam panggung realitas lebih cepat dibanding zaman yang melingkupinya, namuin ada yang tak pernah usang. Itulah referensi ide-ide dan prinsip-prinsip tentang keilmuan musik yang ditanamkan.

Pada akhirnya kita lambaikan tangan kita bukan untuk saling meninggalkan dan saling melupakan, namun untuk meneguhkan apa yang telah kita tandakan bersama dalam karya.

Mari kita syukuri ...

Sukatmi Susantina



Pendidikan Sarjana Muda, S-1 hingga S-2 didapatkan dari Fakultas Filsafat Universitas Gadjah Mada. Sedangkan Program Doktorat atau S-3 dari Program studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana UGM.

Saat ini sebagai staf pengajar di Program Studi Seni Musik, Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Yogyakarta.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai teman sejawat dari Akademi Musik Indonesia (AMI), hingga Jurusan Musik Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Beliau sebagai atasan ketika menjabat PR 1, Beliau juga memperjuangkan MKDU yang kini MPK mendapatkan kedudukan yang layak selain MKK maupun MKB. Selain itu juga beliau menjadi tempat bertanya dan mengadu bagi teman sejawat ataupun mahasiswa ketika mendapatkan permasalahan, sehingga mendapatkan jalan keluar dan solusi.

Sunarto



Doktor Filsafat; staf pengajar bidang Musikologi dan Filsafat pada Jurusan S-1 Pendidikan Seni, Drama, Tari, dan Musik (Sendratasik), Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Semarang (Unnes); Prodi S-2 Pendidikan Seni, Pascasarjana, Universitas Negeri Semarang (Unnes); Prodi S-2 Pendidikan Seni, Pascasarjana, Universitas Negeri Yogyakarta (UNY).

Beberapa buku karyanya: Seni Rupa Posmodern (Pantha Rei, 2015); Kebudayaan Posmodernisme (Kanisius, 2015); Konsep Seni dalam

Estetika Ekspresivisme (Kanisius, 2016); Sosiologi Seni (Lontar, 2017); Apresiasi Seni Rupa (bersama Suherman) (Thafa Media); Estetika Filsafati (Lontar, 2018); Ensiklopedia Estetika (akan segera terbit). Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai dosen di Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta.

I Wayan Senen



Lulus Sarjana Muda tahun 1975, kemudian menyelesaikan Sarjana dari Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) Yogyakarta tahun 1980. Lulus S-2 Pascasarjana UGM Yogyakarta tahun 1990 dan lulus S-3 dari Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM tahun 2013.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M. Ed., sejak beliau menjadi Pembantu Ketua I (PK Satu) Akademi Musik Indonesia (AMI) Yogyakarta. Persahabatan akrab antara penulis dengan beliau terjadi

sejak berdirinya ISI Yogyakarta pada tahun 1984, terutama karena Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) Yogyakarta digabung dengan Akademi Musik Indonesia (AMI) Yogyakarta menjadi Fakultas Kesenian yang sekarang berubah menjadi Fakultas Seni Pertunjukan. Keakraban saya dengan beliau semakin bertambah sejak beliau menjadi Pembantu Rektor Satu ISI Yogyakarta dan saya menjadi Dekan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Saya sering bertemu dengan beliau dalam rapat pimpinan (rapim) ISI Yogyakarta yang diselenggarakan seminggu sekali dan juga sering bekerjasama tentang program pementasan seni pertunjukan ISI Yogyakarta

Mei Artanto

Sarjana S-1 dari Program Studi Seni Musik, Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta, kemudian Magister S-2 dari Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta.

Saat ini sebagai staf pengajar di Program Studi Televisi dan Film, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Jember. Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai dosen di Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta.

Selain itu juga sebagai dosen dan pembimbing S-2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana UGM.



Royke B. Koapaha

Menyelesaikan studi S-1 Jurusan Musik ISI Yogyakarta tahun 1986. Menyelesaikan studi S-2 Program Studi Penciptaan Seni Pascasarjana ISI Yogyakarta tahun 2004.

Menyelesaikan S-3 Program Studi Penciptaan Seni Pascasarjana ISI Yogyakarta tahun 2016.

Saat ini sebagai staf pengajar di Penciptaan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M. Ed., sebagai dosen di Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta. Beliau sebagai pembimbing Tugas Akhir S-1, dan penguji ahli pada Program Magister S-2, serta penguji ahli pada Program Magister S-3.



Hendrik L. Simanjuntak

Dosen tetap di Program Studi Seni Musik-Fakultas Bahasa dan Seni Universitas HKBP Nommensen. Saat ini penulis sedang studi lanjut (S-3) di Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai dosen dan pembimbing (Ko-Promotor) dalam disertasi S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana UGM.



Triyono Bramantyo

Guru Besar Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Lulus Studi S-1 Jurusan Musik Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta tahun 1984. Melanjutkan studi Bahasa Jepang di Osaka Foreign language university tahun 1990-19921. Terdaftar sebagai Mahasiswa Riset di Naruto University of Education, Jepang tahun 1991-1992. Sebagai Mahasiswa Prodi Pendidikan Musik di Naruto University of Education, Jepang tahun 1992-1994. Melanjutkan S-3 di Prodi Musikologi di Osaka University, Jepang 1994-1997. Saat ini sebagai staf pengajar di Pendidikan Musik Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Yogyakarta. Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai dosen di Jurusan Musik ISI Yogyakarta. Beliau juga menjadi pembimbing Skripsi pada tahun 1984, dan sebagai kolega dan sesama Guru Besar di Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta.



Kartini Manalu



Kartini RM Manalu, S.Sn., M.Sn. adalah dosen tetap di Program Studi Seni Musik - Fakultas Bahasa dan Seni Universitas HKBP Nommensen. Saat ini penulis sedang studi lanjut (S3) di Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M. Ed., beliau adalah dosen mata kuliah Kapita Selekta Musikologi pada semester genap tahun ajaran 2017/2018.

Suryati



Menyelesaikan studi S-1 Jurusan Musik ISI Yogyakarta tahun 1990. Menyelesaikan studi S-2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta tahun 2002. Menyelesaikan S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta tahun 2018. Saat ini sebagai staf pengajar di Pendidikan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai dosen di Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta. Selain itu juga sebagai dosen dan pembimbing (co-promotor) dalam disertasi S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana UGM.

Nursyirwan & Hidayati



Nursyirwan & Hidayati adalah Dosen di Jurusan Musik FSP ISI Padangpanjang. Nursyirwan juga sebagai Dosen di Program Pascasarjana perguruan tinggi tersebut. Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai dosen dan pembimbing dalam disertasi S-3.

Ans. Prawati Yuliantari



Saat ini bekerja sebagai staf pengajar di Program Studi Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia STKIP Santu Paulus Ruteng.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M Ed., sebagai dosen dan pembimbing (promotor) dalam disertasi S-3, Pengkajian Amerika, Fakultas Ilmu Budaya UGM.

Rosmegawaty Tindaon

Menyelesaikan studi S-1 Jurusan Musik ISI Yogyakarta. Menyelesaikan studi S-2 Program Studi Penciptaan Seni Pascasarjana ISI Yogyakarta. Menyelesaikan S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta 2018. Saat ini sebagai staf pengajar di Pendidikan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Padangpanjang. Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M. Ed., sebagai dosen di Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta. Selain itu juga sebagai dosen dan pembimbing (co-promotor) dalam disertasi S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan



Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana UGM.

Hannah Standiford

Hannah Standiford is a performer, writer and arranger currently studying Indonesian keroncong music under a Fulbright Student Research Grant. Her interest in Indonesian music began when she joined Gamelan Raga Kusuma in 2013 under the direction of Dr. Andy McGraw. In 2014, Hannah was awarded a Darmasiswa scholarship to study karawitan at Institut Seni Indonesia in Solo, Java. Once she returned to America, she created a keroncong group called Rumpit. Rumpit explores the parallel string traditions of old-time Appalachian music and has collaborated with Gusti Sudarta, Anna & Elizabeth, Peni Candra Rini, Danis Sugiyanto and Ubiet Raseuki. Before Fulbright, Hannah taught private guitar lessons and became a Board Certified Music Therapist. In the Fall of 2018, Hannah will begin a PhD program in ethnomusicology at Pittsburgh University.



Desyandri

Dosen di Program Studi S-2 Pendidikan Dasar Fakultas Ilmu Pendidikan Universitas Negeri Padang. Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai penguji Eksternal dalam ujian terbuka program Doktor S-3 di Program Studi Ilmu Pendidikan PPS UNY pada tahun 2016.



A. Harsawibawa

Menyelesaikan S-1 “Sarjana Seni” dalam Bidang Musikologi, Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 1993. Kemudian menyelesaikan S-2 “Magister Humaniora” dalam Bidang Ilmu Filsafat, Departemen Filsafat, FIB-UI, 1996. Menyelesaikan S-3 “Doktor” dalam Bidang Ilmu Filsafat, Departemen Filsafat, FIB-UI, 2007. Keanggotaan ilmiah: American Society for Aesthetics (ASA). Dosen Tetap pada Departemen Filsafat, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia. Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M. Ed., sebagai dosen di Jurusan Musik, FSP-ISI Yogyakarta ketika beliau mengampu matakuliah “Kontrapung I”, “Kontrapung II”, “Sastra Musik Piano”, dan “Sastra Musik Oratorio”.





Sarjana S-1 dari Program Studi Seni Musik, Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta, Magister S-2 dari Program Studi Pengkajian Seni, Pascasarjana ISI Yogyakarta. Saat ini sebagai staf Pengajar Prodi Pendidikan Musik Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Yogyakarta. Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M. Ed., sebagai dosen di Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta.

Yoyok Yermiandhoko

Menyelesaikan studi S-1 di Jurusan Pendidikan Seni Musik - IKIP Yogyakarta. Kemudian Studi S2 dan S3 di Pendidikan Seni Universitas Negeri Semarang. Saat ini sebagai staf pengajar Seni Musik untuk calon guru-guru Sekolah Dasar di PGSD – Universitas Negeri Surabaya.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai dosen dan pembimbing (promotor) dalam menyusun disertasi.

Tri Wahyu Widodo

Menyelesaikan studi S-1 di Program Studi Seni Musik ISI Yogyakarta. Menyelesaikan studi S-2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta. Saat ini sebagai staf pengajar di Pendidikan Musik, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M. Ed., sebagai dosen di Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta.

Eli Irawati

Pada tahun 2002 menyelesaikan studi S-1 Jurusan Etnomusikologi ISI Yogyakarta. Selanjutnya tahun 2012 menyelesaikan studi S-2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjan UGM. Menyelesaikan studi S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjan UGM tahun 2017. Sejak tahun 2006 hingga sekarang menjadi Staf Pengajar di Jurusan Etnomusikologi, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai pembimbing tesis S-2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjan UGM, sebagai dosen penguji disertasi S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana UGM.

Guru Besar Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Lulus KOKAR-Bali tahun 1975, kemudian lulus Sarjana Muda Akademi Seni Tari Indonesia Yogyakarta tahun 1979. Menyelesaikan studi S-1 (SST) tahun 1982. Menyelesaikan kuliah S-2 Program Studi Sejarah (Seni) di UGM dan tahun 1993. Pada tahun 2009 menyelesaikan studi S3 di Program Kajian Budaya UNUD. Sejak Sarjana Muda tahun 1979 hingga sekarang sebagai tenaga pengajar di Jurusan Seni Tari Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Sejak 12 Maret 2015 dipercaya

sebagai Pembantu Rektor I Bidang Akademik ISI Yogyakarta.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai kolega dan sesama Guru Besar di FSP Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

I Wayan Dana



I Nyoman Cau Arsana

Setelah menyelesaikan pendidikan di SMKI Denpasar Jurusan Karawitan, tahun 1992 melanjutkan pendidikan di ISI Yogyakarta pada Program Studi Etnomusikologi Fakultas Seni pertunjukan lulus tahun 1996. Kemudian melanjutkan pendidikan program pascasarjana S-2 pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Universitas Gadjah Mada lulus tahun 2004. Jenjang pendidikan S-3 ditempuh di tempat yang sama lulus tahun 2017.

Sejak tahun 1998 sampai sekarang menjadi dosen di Jurusan

Etnomusikologi, Fakultas Seni Pertunjukan, ISI Yogyakarta.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M. Ed., sebagai dosen dan pembimbing dalam menyusun disertasi.



Wilma Sriwulan

Lulus dari Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Padangpanjang tahun 1987. Mendapatkan gelar Sarjana Seni dari Jurusan Musik Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta tahun 1994. Menyelesaikan

S-2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta tahun 1999. kemudian meraih gelar Doktor dalam bidang Musikologi pada tahun 2014. Sejak tahun

1988 hingga sekarang menjadi staf pengajar di Program Studi Seni Musik ISI Padangpanjang.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai dosen di Jurusan Musik

ISI Yogyakarta pada tahun 1991-1994. Beliau juga menjadi pembimbing skripsi saya pada tahun 1994, dan terakhir menjadi tim promotor saat saya melanjutkan kuliah di S3 Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa di UGM Yogyakarta, yang saya selesaikan di akhir tahun 2014.



Y. Sumandiyo Hadi



Guru Besar Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Sejak 1976 membimbing, mengajar mahasiswa di lembaganya (S1) dalam bidang Koreografi, Tari Jawa, Kajian Tari, Kapita Selekta. Mulai tahun 2000 sampai sekarang juga mengajar, membimbing dan mempromosikan mahasiswa (S2 dan S3) dalam bidangnya di Program Pascasarjana ISI Yogyakarta. Sejak tahun 2014 sampai sekarang, ditunjuk oleh Gubernur DIY sebagai Pendamping Ahli Bidang Kebudayaan. Pada 2014 sampai sekarang disertai tanggung jawab mengelola pendidikan

vokasi seni, yaitu Akademi Komunitas Seni dan Budaya Yogyakarta (Community College), oleh Pemerintah DIY bekerja sama dengan ISI Yogyakarta.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai kolega dan sesama Guru Besar di FSP Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

341

Yudiaryani



Guru Besar Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta . Pendidikan : S1 (Dra) Sarjana Sastra Perancis UGM. S2 (MA) Theatre and Film Studies, University of New South Wales (UNSW) Sydney, Australia. S3 (Dr) Seni Pertunjukan dan Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada. Saat ini menjabat sebagai Dekan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Staf Pengajar Jurusan Teater Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Penyunting Penyelia Resital Jurnal Ilmiah Seni Pertunjukan, Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta (terakreditasi

dan Terindex DOAJ) dan Jurnal Dance & Theatre Review (DTR) Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai kolega dan sesama Guru Besar di Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Michael H.B. Raditya



Lulus dari Antropologi Budaya UGM pada strata satu, serta Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa UGM pada strata dua. Sejak tahun 2014 telah berkerja sebagai editor Jurnal Kajian Seni UGM. Sempat mengajar di Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta selama dua tahun. Aktif meneliti dan menulis untuk ranah seni pertunjukan, kritik, musik, tari, dan budaya yang tersebar di jurnal ilmiah, prosiding, bunga rampai, majalah, koran, zine, serta artikel online di pelbagai portal daring seni budaya.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., ketika menempuh S2 di Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, UGM. Beliau mengajar mata kuliah Etnomusikologi. Lalu saya mengedit tulisan beliau untuk buku Karya Cipta Seni Pertunjukan yang diterbitkan Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Terakhir pertemuan saya dengan beliau adalah ketika saya memoderasi diskusi publik yang bertajuk Reinventing Keroncong bersama Hannah Stanford di Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana, UGM.

Martarosa



Menyelesaikan studi S-1 Jurusan Musik ISI Yogyakarta tahun 1994. Menyelesaikan studi S-2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta tahun 2000.

Kemudian menyelesaikan S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta tahun 2017. Pada saat ini sebagai staf pengajar di Jurusan Musik, ISI Padangpanjang.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai dosen di Jurusan Musik ISI Yogyakarta. Selain itu juga sebagai dosen dan pembimbing (Ko-Promotor) dalam disertasi S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana UGM. Disamping itu juga sebagai Tim Pengajar di Pascasarjana ISI Padangpanjang dan sebagai Tim Peneleiti Dosen di Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana UGM.

Kasidi Hadiprayitno



Guru Besar Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Lulus Sarjana Sastra Nusantara tahun 1985, kemudian S-2 Program Studi Ilmu Sastra Indonesia dan Jawa tahun 1995. Meraih gelar Doktor Filsafat Universitas Gadjah Mada Yogyakarta tahun 2009. Sejak tahun 1987 menjadi staf pengajar Jurusan Pedalangan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai kolega dan sesama Guru Besar di FSP Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Pola Martiana



Menyelesaikan studi S-1 Jurusan Musik ISI Yogyakarta tahun 1993. Menyelesaikan studi S-2 Program Studi Penciptaan Seni Pascasarjana ISI Yogyakarta tahun 2007. Menyelesaikan S-3 Program Pascasarjana, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Padjadjaran Bandung, 2018. Saat ini sebagai staf pengajar di Jurusan Musik, Sekolah Menengah Kejuruan Negeri 10, Bandung. Sejak Semester Ganjil 2018 menjabat sebagai Ketua Jurusan Musik di Sekolah Menengah Kejuruan Negeri 10, Bandung.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M. Ed., sebagai dosen di Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta. Selain itu juga sebagai penguji program S2 di Program Pascasarjana, ISI Yogyakarta.

Wisnu Mintargo



Menyelesaikan studi S-1 Jurusan Musik ISI Yogyakarta tahun 1989. Pada tahun 2001 menyelesaikan S-2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjan UGM. Menyelesaikan S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana UGM pada tahun 2016. Sejak tahun 1990 bekerja sebagai staf pengajar di Jurusan Musik ISI Padangpanjang, dan sejak tahun 2005 mutasi ke ISI Surakarta.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M.Ed., sebagai dosen di Jurusan Musik FSP ISI Yogyakarta. Selain itu juga sebagai dosen dan pembimbing (co-promotor) dalam disertasi S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana UGM.

343

Suharto



Dosen Jurusan Seni Drama Tari dan Musik Universitas Negeri Semarang. Penulis adalah mahasiswa Doktorat Program Studi Pendidikan Seni, Universitas Negeri Semarang (Unnes).

Penulis juga ketua Editor Jurnal Harmonia: Journal of Arts Research and education, Unnes.

Jasahdin Saragih



Pendidikan S-1 di Jurusan Etnomusikologi Universitas Sumatera Utara, Medan. Kemudian S-2 Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Saat ini bekerja di Dinas Pendidikan Provinsi Papua Barat, SMA N. 2 Manokwari.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M. Ed., sebagai dosen S-2 di Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta. Mata Kuliah, Etnomusikologi dan Seni dan Pendidikan. 2015-2016. Selain itu juga sebagai dosen Pembimbing

Utama Tesis S-2 Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, dengan judul “Eksistensi dan Perkembangan Tradisi Ritual Wor Pada Masyarakat Biak Doreri di Manokwari Papua Barat” 2017.

Rachel Mediana Untung



Saat ini mengajar di Prodi Seni Musik Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Kristen Satya Wacana Salatiga. Lulusan magister tahun 2010 dari Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pasca Sarjana UGM dan saat ini sedang menempuh program doktorat di program studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pasca Sarjana UGM.

Keterkaitan penulis dengan Prof. Dr. Victor Ganap, M. Ed., sebagai dosen di program studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Sekolah Pascasarjana UGM Yogyakarta.



Andre Indrawan

Dr. (UGM), Drs. (ISI Yogyakarta), M.Hum. (UGM), M.Mus. (Melb. Univ.), L.Mus.A. (AMEB)

Andre Indrawan lahir di Bandung. Memulai karir musiknya sebagai gitaris klasik dan aktif mengikuti kompetisi nasional maupun internasional. Di antaranya pernah menjuarai kompetisi-kompetisi *Yamaha Indonesian Guitar Festival* tiga kali (Surabaya, 1977; Jakarta, 1978; dan Jakarta, 1995. Secara internasional sebagai Juara tingkat Asia Tenggara di Bangkok, Thailand, pada *The 2nd South East Asia Guitar Festival* tahun 1978. Sejak itu, selama kurang lebih 10 tahun, aktif melakukan berbagai pertunjukan musik, baik sebagai solo resitalis maupun artis musik kamar dengan berbagai instrument. Di antaranya sebagai solis konserto gitar terkenal Joaquin Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*, di Hotel Hilton Jakarta pada tahun 1990; tampil bersama Nusantara Chamber Orchestra di bawah pimpinan kondakter Singapura, Lim Yau. Konser terakhirnya ialah Yogyakarta Guitar Duo Tour Concert, bersama Rahmat Raharjo, salah satu murid terbaiknya, di Yogyakarta, Bandung, Purwokerto, Salatiga, Jakarta, dan Balikpapan.

Pada tahun 1978-1979, mengikuti program pelatihan guru gitar klasik kerjasama Departemen Pendidikan dan Kebudayaan dengan pemerintah Belanda saat itu. Selepas SMA menjalani *short course* dua semester di Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta untuk teori komposisi musik dengan Slamet Abdul Syukur dan gitar klasik dengan Reiner Wildt, dosen tamu dari Jerman. Tahun 1981 kuliah di Akademi Musik Indonesia Yogyakarta di bawah bimbingan dosen Belanda, Jos Bredie, yang diselesaikan dengan Resital Tugas Akhir pada tahun 1984. Tahun 1985 menjalani program *Honour* di Institut Seni Indonesia Yogyakarta dan diwisuda sebagai Sarjana tahun 1986.

Tahun 1991 mengikuti studi Magister di Universitas Gadjah Mada Yogyakarta dan diwisuda tahun 1994 dengan predikat *Cum Laude*. Tahun 1999 ia berkesempatan menjalani studi *Master of Music* pada the Faculty of Music, the University of Melbourne, Australia, di bawah bimbingan Prof. Catherine Falk dan Prof. John Griffiths, diwisuda pada tahun 2000. Sekembalinya di tanah air mengikuti program Doktor dari tahun 2007 di Pascasarjana UGM, dan tahun 2010 lulus dengan predikat *Cum Laude*. Sejak 1987 mengabdikan sebagai dosen di musik di Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Yogyakarta dan mendapat sebagai Ketua Jurusan Musik untuk Periode 2011-2015 dan 2015-2019.